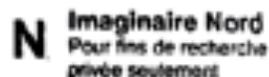


Noms à l'épreuve des frontières : nom et étranger dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *Cockroach* de Rawi Hage



Zishad Lak
Université d'Ottawa (Canada)

Résumé – C'est par l'intermédiaire des noms propres des personnages ainsi que de ceux des toponymes que nous aborderons les rapports avec l'altérité dans deux romans québécois : *Cockroach* (2008) de Rawi Hage et *Tarmac* (2009) de Nicolas Dickner. En effet, la dynamique onomastique dans ces romans détermine d'un côté la nature de la frontière et de l'autre, les relations de pouvoir qu'instaurent ces frontières; le nom, dans chacun d'eux, est le premier pas de la dénudation et de l'appropriation. Ainsi, dans les deux textes, la narration joue un rôle déterminant quant à la dénomination et au rapport à l'étranger. Reste à voir comment les protagonistes réagissent à cette identification imposée.

Selon le vieux débat binaire platonicien¹, le nom est soit un désignateur rigide² dépourvu de sens, soit une description qui signifie le référent. Or le nom propre dans ce vieux débat est conçu en abstraction et hors de son contexte d'énonciation. Une analyse du nom propre, surtout du nom propre romanesque, ne peut qu'être contextuelle et, comme le stipule Paul Siblot³, au sein d'un praxème, ici le roman et les relations de pouvoir qui entourent l'énonciation. En ce sens, les noms propres, comme l'affirme John R. Searle⁴, sont rigides *et* pourvus de signification. C'est par l'intermédiaire des noms propres des personnages ainsi que, dans un moindre degré, de ceux des toponymes que nous aborderons les rapports avec l'altérité dans deux romans québécois :

¹ Platon, *Cratyle*, traduit par C. Dalmier, Paris, Flammarion, 1998; Gérard Genette, *Mimologiques : voyage en Cratyle*, Paris, Seuil, 1976.

² Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Oxford, Blackwell, 1980.

³ Paul Siblot, « Nomination et production de sens : le praxème », *Languages*, vol. 31, n° 127, 1997, p. 38-55.

⁴ John R. Searl, « Proper Names », *Mind*, vol. 67, n° 266, 1958, p. 166-173.

FRONTIÈRES

Cockroach (2008) de Rawi Hage et *Tarmac* (2009) de Nicolas Dickner. Le choix de ces romans est motivé par le fait que leurs personnages principaux ont franchi des frontières, soit nationales, provinciales ou culturelles, et ont subi en tant qu'étrangers le regard appropriatif de l'hôte.

Le roman de Hage raconte les défis d'un nouvel arrivant à Montréal. Le protagoniste-narrateur se croit rejeté par la société québécoise. En refusant de divulguer son nom et celui de son pays d'origine, il cherche à retrouver le pouvoir et la dignité que lui ont enlevés les institutions juridique, bureaucratique et médicale. Après avoir joui d'un succès critique avec son premier roman, *Nikolski* (2005), Nicolas Dickner continue dans son deuxième roman à dépeindre une américanité qui se distingue notamment par un nomadisme désinvolte et émancipateur. Hope, adolescente acadienne et personnage principal de *Tarmac*, se retrouve dans une ville de région québécoise, Rivière-du-Loup, avant de franchir plusieurs autres frontières, en quête de la date de la fin du monde. Contrairement au protagoniste de *Cockroach*, le personnage migrant dans *Tarmac* ne s'occupe pas de la narration; son séjour passager à Rivière-du-Loup est narré par un des résidents de la ville dont le prénom nous est inconnu. Dès que Hope traverse la frontière canadienne vers les États-Unis, le narrateur primaire est remplacé par un narrateur omniscient; ce changement entraîne la révélation du prénom du premier narrateur.

Les deux romans se distinguent ainsi l'un de l'autre de plusieurs façons, dont le rapport entre la migration, les noms et la narration. En effet, la dynamique onomastique dans ces romans détermine d'un côté la nature de la frontière et de l'autre, les relations de pouvoir qu'instaurent ces frontières. À leur tour, ces frontières mettent en contraste les enjeux de la citoyenneté dans une métropole comme Montréal, où les institutions de pouvoir se concentrent, et ceux d'une ville périphérique comme Rivière-du-Loup, où la citoyenneté est soit transmise par les médias qui définissent un « *ici* », soit définie par les structures hétéropatriarcales comme la famille. Dans les deux romans, la narration joue un rôle déterminant quant à la dénomination et au rapport à l'étranger.

Le rapport à l'étranger dans la pensée et le paradigme occidentaux, explique Bernhard Waldenfals, est « si fortement déterminée par la

finalité de l'appropriation qu'appropriation est fréquemment employée comme un synonyme pour connaissance, apprentissage ou libération⁵ ». Cette appropriation crée une dynamique d'opacité et de transparence entre l'arrivant et l'hôte qui, dans le cas de la migration, selon Jacques Derrida, ira jusqu'à rendre impossible l'hospitalité absolue. Une telle hospitalité, affirme le philosophe français, est contraire au pacte actuel d'hospitalité :

l'hospitalité absolue exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l'étranger (pourvu d'un nom de famille, d'un statut social d'étranger, etc.), mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui *donne lieu*, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom. La loi de l'hospitalité absolue commande de rompre avec l'hospitalité de droit⁶.

Derrida insiste sur cette condition de l'anonymat, n'avoir ni nom ni patronyme et n'être pas identifiable par l'hôte, comme condition de l'hospitalité absolue. C'est à la lumière de cette condition qu'une analyse des noms nous aidera à examiner l'hospitalité dans les deux romans. Dans *Cockroach* de Hage, telle est notre hypothèse, l'hospitalité absolue est impossible, et cette impossibilité crée une impasse qui aboutit à d'autres rapports violents et dominateurs. À l'inverse, dans *Tarmac*, Dickner imagine, par le truchement de ses personnages féminins, la possibilité d'une hospitalité sans condition et absolue. Le nom dans le contexte de nos romans est le premier pas de la dénudation et de l'appropriation. Le choix de l'anonymat, chez le narrateur de *Cockroach*, fait partie de sa stratégie pour revendiquer le pouvoir cédé et se le réapproprier, et, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁷, pour se reterritorialiser. Par ailleurs, le pouvoir sur l'autre ne figure pas parmi les ambitions de la protagoniste nomade de *Tarmac*. Cette dernière se prive d'une citoyenneté qui

⁵ Bernhard Waldenfels, *Topographie de l'étranger*, Paris, Van Dieren, 2009, p. 62.

⁶ Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 29.

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

cherche à inscrire et à immobiliser son nom. Dans les paragraphes qui suivent, nous étudierons d'abord l'identification et la catégorisation de l'étranger dans les deux romans, pour ensuite voir comment chacun des protagonistes résiste à, et se libère de, cette identification imposée.

Le caractère étranger de la protagoniste de *Tarmac* est révélé avant même sa rencontre avec le narrateur principal. Celui-ci voit la protagoniste dans un lieu public, le stade municipal, et n'hésite pas à s'approcher d'elle, objet de son intrigue, pour nourrir et en même temps rassasier la curiosité du lecteur : « Sans trop réfléchir, j'ai monté les gradins dans sa direction. Je ne l'avais jamais vue dans le quartier. Elle était mince, avec des mains anguleuses et un visage constellé de taches de rousseur⁸. » Après avoir pénétré dans son espace, le narrateur cherche à étendre sa « connaissance » d'elle, ce que Waldenfels⁹ qualifie de l'appropriation de l'autre pour que l'autre devienne un étranger familier : « D'où venait cette fille? Elle avait un accent indéfinissable. Anglais, acadien, peut-être brayon. Je pariai sur Edmundston. » (*T*, p. 13) Puis, la révélation du nom de l'étrangère est suivie tout d'abord par des informations sur sa situation spatiale :

Elle s'appelait Hope Randall et débarquait tout juste de Yarmouth, Nouvelle-Écosse. [...] Arrivées en ville trois jours plus tôt, sa mère et elle s'étaient installées rue Amyot, dans un appartement coïncé entre la buanderie Clean-O-Matic et les cuisines du restaurant Chinese Garden. (*T*, p. 13)

Le narrateur divulgue par la suite la généalogie maternelle de la protagoniste dans un chapitre qui s'intitule « Les Randall ». Cette élaboration sur l'histoire familiale de Hope lui permet la pathologisation de ce groupe d'Acadiens expatriés : les Randall, de ce que nous raconte le narrateur, souffrent « d'une grave obsession pour la fin du monde », et ce, « depuis une époque imprécise – mais que d'aucuns situaient sept générations en arrière » (*T*, p. 18). C'est de ce point de vue que nous sont racontées les vies de Harry Randall Truman, de

⁸ Nicolas Dickner, *Tarmac*, Québec, Alto, 2009, p. 11. Désormais, les références à ce roman seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *T*.

⁹ Bernhard Waldenfels, *op. cit.*

Gary Randall, de Henry Randall Jr. et, finalement, de la mère hystérique de Hope, Ann Randall : « L'arbre généalogique des Randall aurait pu servir à enseigner l'histoire de la psychiatrie en Amérique du Nord au cours des cent cinquante dernières années. » (*T*, p. 20) C'est donc non seulement le prénom, mais aussi le matronyme qu'examine l'hôte-narrateur pour saisir de façon globale l'étrangère et pour s'emparer de son présent et de son passé, pour ensuite la catégoriser et la pathologiser. Quant à l'hôte, son prénom demeure inconnu et très peu sur sa vie et son passé est révélé.

L'identification et ensuite la pathologisation de l'étranger par le truchement de la psychanalyse se manifestent aussi dès le début du roman de Rawi Hage. À la suite d'une tentative de suicide, le protagoniste, un réfugié arabe habitant à Montréal, est obligé par la cour de se présenter régulièrement à la clinique d'une thérapeute. Le narrateur raconte ainsi ses visites comme une tentative de la thérapeute de domestiquer sa rage de l'étranger et de le préparer pour une éventuelle intégration : « For her, everything was about my relations with women, but for me, everything was about defying the oppressive power in the world that I can neither participate in nor control¹⁰. » (*C*, p. 5) Le narrateur, dont le nom est révélé à la thérapeute, est obligé de lui raconter son passé et son histoire, tandis que la vie de la psychanalyste et son prénom lui sont inconnus. Ce dévisagement voyeur s'apparente pour le protagoniste à une séance d'interrogation : « [...] and then it was time again to climb the stairs of the public health clinic and sit in my interrogation chair. This time, the therapist was interested in my mother » (*C*, p. 47). La pression sur l'arrivant de confesser sa vie et de céder son passé au pouvoir est flagrante, la psychanalyste recourant aux menaces pour faire parler le protagoniste :

— Do you want to tell me more about your childhood today? If we do not move forward, if we do not improve, I might have to recommend that you go back to the institution. Frankly, you do not give me

¹⁰ Rawi Hage, *Cockroach*, New York, W. W. Norton & Co., 2009 [2008], p. 5. Désormais, les références à ce roman seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *C*.

FRONTIÈRES

much choice with your silence. I have a responsibility towards the taxpayers.

— Tax prayers? I asked.

— No taxpayers, people who actually pay taxes.

Some of us do. (C, p. 60)

Le contribuable ici représente le citoyen légitimé par l'État que la psychanalyste prétend incarner.

De plus, afin de souligner l'ironie de cette curiosité exoticiante de la thérapeute et des autres personnages québécois tout au long du roman, le narrateur, dont le pays d'origine nous est inconnu, évoque plusieurs fois *Les mille et une nuits*. Ces allusions directes semblent servir deux objectifs : garantir l'authenticité du personnage oriental et donc la vraisemblance romanesque, et remettre en question la véracité des propos du narrateur en caricaturant ses confessions auprès de la thérapeute. Ce faisant, le narrateur évacue dans une certaine mesure la signification de son nom, révélé à la thérapeute; le nom n'est ainsi rien d'autre qu'un outil de stéréotypage. En effet, le narrateur se transforme de cette manière en un personnage exotique sorti des *Mille et une nuits*.

Si dans *Cockroach*, les frontières symboliques et bureaucratiques se correspondent les unes aux autres, dans la ville de région qu'est Rivière-du-Loup, en absence de la présence prononcée des institutions bureaucratiques, c'est la famille, par le patronyme même, qui garde les frontières et marque le caractère étranger de l'autre.

Le contraste entre la transparence de la protagoniste de *Tarmac* et l'opacité du personnage principal de *Cockroach* et la dynamique de pouvoir qu'il instaure sont donc mis en relief par la connaissance des noms non seulement des protagonistes, mais aussi d'autres personnages dans les romans. Ce n'est pas juste la révélation des noms qui relève de cette dynamique, mais aussi la façon dont ces noms apparaissent dans

ces récits. Par exemple, lorsque le narrateur de *Cockroach* hésite entre « professeure » ou « docteur » pour s'adresser à la psychanalyste, celle-ci lui révèle volontairement son prénom, Genevieve (C, p. 48). Cette révélation volontaire, qui contraste fortement avec la transparence forcée du protagoniste, évoque le déséquilibre de pouvoir quant à la relation entre ces deux personnages, auquel s'ajoute un autre enjeu de pouvoir : son nouveau rôle d'opprimé révulse le narrateur masculin, qui, à son tour, se vante d'exercer un certain pouvoir sur les femmes. Son objectif principal devient donc non de subvertir, mais plutôt de mimer les stratégies d'appropriation de ses oppresseurs pour regagner le pouvoir perdu. La dynamique du pouvoir ne concerne donc pas seulement l'hospitalité et l'immigration, mais aussi les dynamiques génériques et sexuelles. Car le pouvoir de la thérapeute, un personnage féminin, sur le protagoniste se traduit, selon lui, en sa propre émasculatation. Pour renverser (et non détruire) cette dynamique, le narrateur se sert, dans sa mission revendicatrice, des mêmes outils qui l'ont rendu impuissant, notamment narrer et dénommer l'autre. Bien que le narrateur soit anonyme, les prénoms des femmes et des personnages migrants (le protagoniste narrateur en considère certains comme des rivaux dans ses relations avec les personnages féminins) sont divulgués au lecteur, et cette dénomination est la façon dont le narrateur exerce son propre pouvoir sur les *autres*, mais aussi sur son récit. *Cockroach* s'ouvre ainsi avec un incipit étique, un incipit qui révèle le nom d'un personnage au lecteur sans explication ni description¹¹ : « I am in love with Shohreh. » (C, p. 3) Contrairement à la révélation du nom de Hope (un nom ambigu en ce qui concerne l'identification de cette étrangère), cette entrée en matière précède toute description du personnage. Nous allons donc nous attarder sur ce nom pour en analyser l'opacité.

Ce n'est que plus loin dans le roman que nous apprenons l'ethnicité du personnage principal, même si le nom de son pays d'origine demeure inconnu tout au long du récit. La dissimulation du nom du pays

¹¹ Genette oppose l'incipit émique, « qui suppose le personnage inconnu du lecteur [et] qui le considère d'abord de l'extérieur en assumant en quelque sorte cette ignorance », à un autre type d'incipit, étique, qui suppose le personnage « d'emblée connu, le désignant aussitôt par son nom [...] ». (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 47.) L'incipit du roman de Hage relève du deuxième type.

d'origine du narrateur dans le roman sert à le protéger des projections stéréotypées de la part du lecteur canadien et québécois, bien que le narrateur se prête, au fil du texte, aux stéréotypes et à des commentaires racisés sur son corps, tels que « my hairy Arab ass » (C, p. 67). Shohreh, qui apparaît dès le début comme l'objet de désir du narrateur, porte un prénom dont la nationalité et l'ethnicité sont peu connues du lecteur québécois ou canadien, mais qui néanmoins ressemble dans sa graphie à Shéhérezade. Le fait que ce soit un prénom iranien ne fait pas partie de la connaissance commune du lectorat et en garantit l'opacité, du moins jusqu'à ce que le personnage décide de nous révéler plus d'information à son propos. Or la ressemblance graphique entre Shohreh et Shéhérezade signale l'exotisme de ce personnage féminin. Ainsi, la seule information transmise par le prénom est que sa porteuse n'est pas une femme blanche québécoise. Le prénom de Shohreh ne la personnalise donc pas, mais la catégorise. De surcroît, en raison du désir du narrateur de posséder non seulement Shohreh mais toutes les femmes, la particularité et l'individualité que le prénom aurait pu octroyer à ce personnage sont immédiatement dissoutes : « I've often wondered about my need to seduce and possess every female of the species that comes my way. » (C, p. 3) Shohreh, par son prénom, n'est donc pas un personnage individualisé, mais l'*autre* que le narrateur veut s'approprier.

D'autre part — et cela peut sembler contradictoire —, bien qu'en gardant secret le nom de son pays d'origine, le narrateur semble vouloir se réserver un certain degré d'opacité, en révélant son ethnicité, il s'expose toutefois à un profilage plus large : il est un « Arabe » en général, un type, et le nom de son pays d'origine importe peu pour le lectorat canadien et québécois. Ainsi, le narrateur essaie de distinguer deux ethnicités provenant du Moyen-Orient, arabe et perse, mais les nuances entre elles échappent en grande partie à la société d'accueil. Le narrateur se sert de cette ignorance pour contrôler son image. Le prénom de Shohreh et sa ressemblance avec celui de Shéhérezade ainsi que l'évocation des *Mille et une nuits* tout au long du roman servent d'abord à construire des murs de stéréotypes orientalistes à l'intérieur desquels le narrateur étale des enjeux peu reconnaissables par son hôte. À l'extérieur de ces murs peu nombreux se retrouvent les prénoms typiques arabo-musulmans, dont l'association après le 11 septembre 2001 se fait plutôt avec l'hostilité que l'exotisme. Le narrateur continue

ainsi à révéler des prénoms iraniens peu connus, Majid, Reza, Farbod, pour se distancier de l'association hostile et contrôler des stéréotypes auxquels il ne semble pas pouvoir échapper. De plus, l'accent sur Shéhérezade et *Les mille et une nuits* expose aussi la dynamique sexuelle de l'orientalisme et de l'exotisme.

La carapace que forme le nom commun américain dans *Tarmac* s'apparente à celle que construisent les stéréotypes usés autour des immigrants et des réfugiés dans *Cockroach*, les deux offrant aux étrangers un refuge face au regard appropriatif de l'hôte.

La dynamique sexuelle dans le roman en est une de la domination et s'apparente à celle qui existe entre différents groupes d'immigrants dans le roman. Le narrateur se voit ainsi empêtré dans une lutte de pouvoir dont, en tant qu'homme, il se sent dépourvu : l'impuissance plutôt phallique qu'il ressent auprès de la thérapeute en est une démonstration. Tout au long du roman, le narrateur se montre peu curieux envers les Québécois et tâche de peindre un Montréal des opprimés. Le représentant de l'État qui négocie un accord de vente d'armes avec sa contrepartie iranienne à la fin du roman est le seul personnage masculin québécois (ou canadien) que nous rencontrons, et tout comme le protagoniste, il est anonyme. Ainsi, la figure de l'homme québécois dans le roman représente l'État : celui-ci est omniprésent, dans les documents légaux, médicaux, etc. La thérapeute, quant à elle, ne fait que répondre à l'ordre de cet État. La révolte du protagoniste se dirige toutefois vers d'autres groupes d'opprimés, telles les agentes de cet État masculin, la thérapeute qui possède le récit de sa vie ou Sylvie, la femme bourgeoise québécoise qui se vante de ses *boy toys* exotiques, qui, bien qu'opprimées elles aussi, minent sa subjectivité. Les Québécoises et les immigrants et immigrantes sont ainsi les seuls personnages dont les prénoms sont dévoilés par le narrateur.

Ces relations de pouvoir sont encore plus saillantes en ce qui est de la relation entre les frontières et les noms. Afin de revendiquer le pouvoir perdu lors de la traversée de la frontière, le narrateur transgresse une autre frontière, celle de l'espace intime de la thérapeute, pour ainsi renverser le rapport de transparence et d'opacité. Maude Lapierre, dans son article « Refugees and global violence: Complicity in Rawi Hage's *Cockroach*¹² », remarque qu'en s'emparant des noms et des histoires d'autres *autres*, le protagoniste se les approprie et cette appropriation constitue pour lui la réappropriation de son récit et de son passé. Si donc Shohreh est l'objet de son désir, Genevieve, devant qui il se sent impuissant, fait l'objet de sa revendication.

Le protagoniste s'empare ainsi de l'espace et de la vie de Genevieve en se métamorphosant symboliquement en cafard. Le cafard, le titre même du roman, évoque un certain sentiment d'infériorité en même temps qu'il dote le narrateur d'une mobilité souterraine. Le cafard, pour le migrant qui doit céder jusqu'à son corps pour obtenir l'asile, se présente dans le roman comme une occasion de s'occulter du pouvoir et ce faisant de menacer l'espace de Genevieve, de demeurer dans son angle mort. Il entre ainsi dans un espace qui ne lui est ni accessible ni même imaginable, le quartier chic d'Outremont, pour ensuite s'emparer de l'espace intime de la thérapeute, qui a, elle aussi, pénétré son intimité sans son consentement. Dès ce moment, le narrateur arrête de désigner la psychanalyste comme « the therapist » et la désigne par son prénom. Dans l'appartement de Genevieve, le narrateur adopte le regard de cette dernière et s'approprie certains récits des autres patients :

Then I made Genevieve's bed and lay on my back and looked around her room. I wanted to see what she saw before taking off her glasses, before she closed her eyes for the day. What if I were to stay here, in her bed? I thought. What if she comes home and sees a considerate stranger who makes the bed and saves the other side for her to slip her toes into as she asks me if I am asleep, if I had a good day, kissing my forehead,

¹² Maude Lapierre, « Refugees and global violence: Complicity in Rawi Hage's *Cockroach* », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 50, n° 5, 2014, p. 559-570.

hoping that I will wake up, take her in my arms, listen to her story about the man who was caught with a rope on a tree looking for a solid branch in the park... Can you tell me before you sleep? Can you ignore the desire to stroke my inner thighs, can you please listen to me after my long day in the office nodding to battered wives, impoverished immigrants, depressed teenagers; I need you to listen to me. (C, p. 81)

Le domicile de l'hôte est également occupé par l'étranger dans *Tarmac*. La résidence des Randall, peu habitable, est d'abord décrite dans un des premiers chapitres, s'intitulant « L'Animalerie ». Le sous-sol, qui était « une ancienne animalerie — *L'Arche de Noé* [*sic*] —, fermée depuis l'hiver précédent et reconvertie en un logement (modérément) habitable » (T, p. 15-16), est aménagé en appartement qui loge Hope et Ann. Désormais, « L'Animalerie Randall » désignera l'appartement des Randall, habité le plus souvent par la mère seule, car Hope fréquente de plus en plus souvent le domicile familial du narrateur, le domicile Bauermann (T, p. 91) d'après le nom de famille du narrateur. Si dans le roman de Hage, c'est le plus souvent l'État et les institutions du pouvoir qui infantilisent l'étranger et le soumettent à une évaluation rigoureuse et déshumanisante avant de lui ouvrir les portes, dans *Tarmac*, c'est Madame Bauermann, la mère du narrateur, représentant l'institution de la famille, qui octroie l'asile à Hope, supposément dépourvue d'une mère adéquate. D'abord sceptique à l'idée de voir Hope passer la nuit dans le sous-sol, Madame Bauermann appelle Ann Randall pour l'en informer :

J'observai son visage passer de la courtoisie à l'incompréhension, puis à la stupeur complète, non sans avoir traversé au préalable tout le spectre de l'hébétude. Elle raccrocha et disparut avec son panier de linge sale sans rien ajouter... J'ignorais ce que Mme Randall avait bien pu lui raconter, mais plus jamais ma mère ne rechignerait à ce que Hope débarque au Bunker à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit afin de manger, dormir, travailler, lire, prendre sa douche ou procrastiner. Ma réfugiée préférée venait d'obtenir un visa de résidente permanente. (T, p. 57-58)

FRONTIÈRES

Le fait que le nom de famille du narrateur dont le domicile accueille la réfugiée paraît dans le roman avant son prénom révèle l'importance de la maison familiale pour définir les frontières et les conditions d'adhérence à la société d'accueil. Si dans *Cockroach*, les frontières symboliques et bureaucratiques se correspondent les unes aux autres, dans la ville de région qu'est Rivière-du-Loup, en absence de la présence prononcée des institutions bureaucratiques, c'est la famille, par le patronyme même, qui garde les frontières et marque le caractère étranger de l'autre. Ainsi, la psychanalyste montréalaise demeure presque anonyme, en ce qui concerne son patronyme et sa lignée, et ne paraît pas attachée à une famille nucléaire.

De plus, la description et les noms des objets dans le bungalow des années 1980 dans *Tarmac* évoquent un sentiment de familiarité nostalgique chez le lecteur nord-américain. Le téléphone filaire, les mets chinois avec le Star Cola, format famille, mais surtout les émissions de télévision et d'actualités placent le récit dans le temps. Les noms étrangers, de Gorbachev et des autres chefs d'État, et les toponymes internationaux prononcés dans les cycles d'actualité, comme celui du *Grenzmauer*, sont domestiqués dans cet espace familial et familier. Les aspects temporels et spatiaux de la vie de Hope semblent désormais synchronisés avec la vie familiale des Bauermann. En effet, sa présence dans ce domicile paraît beaucoup plus prononcée que celle des autres membres de la famille, qui semblent plutôt être des spectres anonymes. Or Hope occupe cet espace sans pour autant s'y soumettre. Ainsi, elle ne va que dans le sous-sol chez les Bauermann (tout comme le cafard dans le roman de Hage, qui se sert des voies souterraines pour entrer dans les maisons), et ce sous-sol, tout comme l'Animalerie, est désigné par un nom, le Bunker, pour marquer son impersonnalité ou sa non-permanence.

Nous constatons aussi que malgré la tentative du narrateur de tout connaître sur Hope, cette dernière échappe, là où elle l'estime nécessaire, à son regard et à son interrogation. Lorsque Hope lui raconte sa condition médicale, « *Amenorrhoea mysteriosa* — une “inexplicable absence de menstruation” », le narrateur s'étonne « de n'avoir rien remarqué de tous ces allers-retours à l'hôpital », et affirme que « Hope était vraiment un as du camouflage » (*T*, p. 98). C'est ainsi qu'elle quitte la ville du narrateur à son insu et échappe à l'emprise de

sa narration, après lequel événement le prénom du narrateur primaire est révélé : Mickey. Dans la deuxième partie du roman, narrée par un narrateur omniscient, Hope se met à la recherche d'un prophète qui, comme bien des gens dans sa famille, a prévu la date de la fin du monde. Mais la date prophétisée par ce dernier coïncide avec la date révélée à Hope. Le seul obstacle à sa quête est le nom trop commun de cet homme : le prophète japonais, grâce au nom qu'il a adopté en Amérique, Charles Smith, s'est rendu introuvable.

La transformation onomastique, similaire à celle du prophète japonais, a aussi garanti la survivance des Randall aux États-Unis :

Les Randin, famille d'origine très vaguement acadienne, avaient été déportés par les Britanniques en 1755. Parachutés au Maryland, ils y adoptèrent le patronyme Randall, sans pour autant se laisser assimiler. (*T*, p. 18)

Le nom américain, adopté par la famille acadienne, telle une carapace qui cache l'étrangeté de l'étranger, l'a paradoxalement protégée de l'assimilation. À l'intérieur de cette carapace, la famille avec ses traditions et ses pratiques religieuses est demeurée opaque à la société américaine. Dans les deux cas, la transformation nominale vise à effacer la trace ethnique, c'est-à-dire la trace d'étrangeté. Si le prénom de Shohreh est sa marque d'étranger, Randall permet aux Acadiens blancs de cacher la leur. Or Hayao Kamajji, pour qui l'apparence japonaise n'est pas si aisément dissimulable, arrive à ce but en soustrayant son corps à l'aide de son statut de prophète absent. En effet, ce statut lui permet d'établir son propre récit (il est un écrivain *best-seller*) plutôt que d'être un objet à raconter. La carapace que forme le nom commun américain dans *Tarmac* s'apparente à celle que construisent les stéréotypes usés autour des immigrants et des réfugiés dans *Cockroach*, les deux offrant aux étrangers un refuge face au regard appropriatif de l'hôte.

Le lien entre les noms, la narration, l'opacité et le pouvoir se manifeste dans *Tarmac* par le contraste entre les deux moitiés du roman. Suivant la trace de Kamajji, Hope se retrouve au Japon, où elle est logée chez une serveuse dont seul le prénom, Merriam, nous est révélé. À son tour, Merriam, qui partage désormais son espace intime, son chez-soi avec

Hope, ne pose pas de questions sur le passé de cette dernière. Ces deux personnages féminins, étrangers au Japon et peu connus par l'État japonais, révèlent leurs prénoms l'une à l'autre, dans une dynamique d'égalité et en l'absence de toute domination. L'hospitalité de Merriam n'a donc rien à voir avec l'hospitalité de droit et s'approche de l'hospitalité absolue telle que définie par Derrida, sans restriction ni nécessité de se faire connaître à l'autre. Cette dynamique du pouvoir se reflète aussi dans l'espace habité par les deux femmes, qui, contrairement au Bunker, se situe au-dessus du sol et par le fait même du bar Duke, géré par Merriam.

Dans son ouvrage canonique, *La poétique de l'espace*, Bachelard définit le sous-sol comme l'endroit dont l'obscurité suscite la peur : « [la cave] est d'abord l'être *obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines¹³ ». Avec la télévision qui semble apporter le monde au Bunker, les deux adolescents habitent dans un état d'inquiétude pour le monde, en attente de l'apocalypse. Malgré l'illusion d'avoir accès au monde, l'actualité ne rapporte que la guerre et la misère des pays étrangers, appelant l'avènement d'une fin imminente. La télévision crée ainsi un espace hermétique. Le grenier, quant à lui, se situe au-dessus de la maison et permet une vue de l'entourage, explique Bachelard, et il est par ailleurs l'espace du bonheur : « Vers le toit toutes les pensées sont claires. Dans le grenier, on voit à nu, avec plaisir¹⁴ [...] » Au-dessus du bar, les deux femmes, Hope et sa colocataire, habitent leur appartement sans traces officielles. Cette opacité fait en sorte que le narrateur primaire n'arrive pas, malgré l'assistance de l'ambassade canadienne au Japon, à retrouver Hope après le décès de sa mère : son nom n'est pas inscrit dans le système bureaucratique japonais. Si, donc, dans *Cockroach*, les voies souterraines constituent le seul endroit pour le protagoniste pour protéger son identité de l'emprise du pouvoir, les deux migrantes illégales profitent de leur non-identification pour vivre au-dessus de la terre japonaise.

Les noms des espaces géographiques en Amérique jouent aussi un rôle déterminant quant à la dynamique d'ici et d'ailleurs dans le roman de

¹³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1958], p. 35; l'italique est de l'auteur.

¹⁴ *Ibid.*

Dickner. Bien que Rivière-du-Loup, tout comme Montréal, jouisse du statut de ville, elle ne figure pas parmi les grandes villes qu'on fréquente souvent dans les littératures québécoise et canadienne. Elle n'est pas non plus la destination d'Ann Randall. C'est le hasard, la combinaison du déménagement d'Ann Randall lors d'une crise d'anxiété et d'une Lada qui ne tolère pas le long chemin, qui amène les deux femmes à Rivière-du-Loup : « Il arriva toutefois ceci : le cœur de camarade Lada claqua brusquement au beau milieu des tourbières, quelques kilomètres au sud de Rivière-du-Loup, foudroyé (en quelque sorte) par le destin. » (*T*, p. 34) Très peu d'informations sur les habitants de la ville, ou de sa topographie, nous sont divulguées. La particularité d'une ville peu romanesque pourrait nuire dans ce cas à la familiarité que Dickner sait bien créer. Cette familiarité dépasse ici une québécity stéréotypée et recourt plutôt aux stéréotypes de petite ville industrielle américaine. En effet, les descriptions similaires de telles villes aux États-Unis, où Hope cherche son prophète, viennent miner la logique de la frontière nationale (soit canadienne ou québécoise). Le personnage principal du roman de Dickner étant sans État (encore une fois, un stéréotype à l'égard des Acadiens), Hope vient embrouiller toute notion de « frontière ». Les interventions des institutions étatiques ainsi que la mémoire du protagoniste de *Cockroach* établissent une distinction tranchante entre ici et ailleurs, tandis que dans *Tarmac*, la frontière se situe, comme nous l'avons évoqué plus haut, autour de la famille, notamment la famille Bauermann, ou elle est issue de l'écran du téléviseur qui sépare l'espace vécu de l'espace rapporté (ou représenté). L'instabilité nominale de Hope de par l'ambiguïté linguistique de son prénom, mais aussi sa matrilinearité la situent hors de ces bordures et fonctionnent comme un *queering* face au caractère hétéropatriarcal des frontières.

Vu que Rivière-du-Loup n'est pas une métropole connue d'un grand nombre de lecteurs, les espaces récurrents dans le roman sont les lieux fermés et nommés : L'Animalerie et le Bunker, mais aussi les lieux génériques et anonymes de l'extérieur : la piscine et le stade municipaux. L'usine de béton, passée d'une génération à l'autre dans la famille Bauermann, dont le « *mann* » dans le nom signifie la patrilinearité, inspire un sentiment d'immobilité et de rigidité. La chute du mur de Berlin, un événement qui fascine les deux adolescents et qui occupe une partie substantielle du roman, est en ce sens une prémonition de la

fin de cette entreprise familiale et du déracinement des jeunes membres de la famille. Nous apprenons, brièvement et en passant, qu'une tension existe entre le frère de Mickey et le père. Le premier est non seulement gai, ce qui signifie une rupture potentielle dans la lignée paternelle, mais il a aussi des aspirations qui ne concernent ni l'usine familiale ni Rivière-du-Loup. Hope, dont l'histoire matrilinéaire est celle d'un déplacement perpétuel, est en ce sens l'espoir, *hope*, de déracinement pour Mickey, dont l'accès au monde extérieur n'existait avant son arrivée que par l'écran de télévision. Les noms étrangers propagés dans les émissions d'actualité se tissent pour le narrateur primaire étroitement aux noms génériques des lieux locaux : « Août 1989. Ronald Reagan avait quitté la Maison-Blanche, la guerre froide tirait à sa fin et la piscine municipale extérieure était (encore une fois) fermée. Cause de la contrariété : un bris de tuyaux. » (*T*, p. 11) Cela détache le lecteur de Rivière-du-Loup, cet espace à la fois étranger et trop familier, pour ainsi présenter la ville comme un lieu de passage. Tel est aussi le cas pour Seattle, parcourue par Hope dans sa recherche du prophète. Là aussi, aucune particularité propre à cette ville n'est mentionnée. Tandis qu'à New York, et à Montréal dans le roman de Hage, l'absence d'allusion aux espaces canoniques aurait posé un risque d'in vraisemblance.

Mais si New York et Montréal se conforment à la connaissance encyclopédique du lecteur, et Rivière-du-Loup et Seattle évoquent une obscure ambiance industrielle et inhabitable, Tokyo représente pour sa part une étrangeté intraduisible, voire surréelle. Le guide, un « *phrase book* » qu'achète Hope à l'aéroport pour explorer la ville, n'offre que des phrases obsolètes qui font toujours référence aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Cette inadéquation entre ce guide et la réalité physique de Tokyo témoigne de la fausseté de la représentation de l'autre et relève du désaccord entre le nom et la chose. Le nom de Tokyo représente une étrangeté stéréotypée qui nuira à toute tentative d'en faire la connaissance. Il en est de même pour d'autres noms, celui du prophète japonais ou de la famille Randin par exemple. L'espace à Tokyo n'est pas *appropriable*. Chaque fois que Hope croit avoir suffisamment maîtrisé la ville pour pouvoir se rendre à Charles Smith, elle se retrouve égarée dans un espace en mutation perpétuelle. C'est peut-être pour cette raison que la fille acadienne, déracinée et sans État,

choisit cette ville comme sa résidence et interpelle le narrateur primaire à achever sa déterritorialisation en l'y suivant.

Or, pour le protagoniste de *Cockroach* dont le désir d'une appropriation réciproque s'exprime tout au long du roman, la ville est l'espace à maîtriser et à dévoiler. Les promenades improvisées de l'étranger témoignent, selon Christina Horvath, de cette exploration : « [...] l'étranger, tout comme le flâneur, s'approprie l'espace urbain par une déambulation qui tient souvent de l'improvisation¹⁵ ». Dans son ouvrage *Le roman urbain contemporain en France*, Horvath associe cette déambulation à un désir d'enracinement :

Se mêler à la foule anonyme qui emplit les rues piétonnes, les squares ou les marchés, leur [les étrangers] permet d'effacer les effets marquants et stigmatisants de leur condition, et de se mettre à l'abri du rejet des autochtones sans se tenir tout à fait à l'écart de la société environnante¹⁶.

Cette déambulation prend aussi la forme d'une certaine exploration où l'étranger porte un regard ethnographique sur la société d'accueil, et tout comme le regard des explorateurs, celui-ci n'est pas neutre, mais plutôt motivé et affectif, voire idéologique. Or, pour que ce regard ethnographique de l'étranger soit validé, il faut que la ville soit reconnaissable et familière au lecteur. Cela relève d'une exotisation inverse. L'étrangeté de l'étranger est non seulement soulignée par cet effet de familiarité, mais elle devient aussi une source d'autorité et de crédibilité quant à son regard ethnographique. Les noms des rues et des quartiers ne sont pas dans ces cas accompagnés des descriptions. La clinique de la psychanalyste, nous l'apprenons, est à Côte-des-Neiges. Sans pour autant décrire ce quartier peuplé majoritairement par des nouveaux arrivants, le narrateur présente la clinique comme suit :

I went downstairs and waited at the entrance to the clinic, and as I waited I paced. I smoked and watched

¹⁵ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 138.

¹⁶ *Ibid.*

FRONTIÈRES

the newcomers to this land dragging their frozen selves into the elevator of this poor neighbourhood's clinic, where they would wait in line, open their mouths, stretch out their tongues, inflate their lungs under the doctor's stethoscope, breathe the names of uncles with tubercular chests, eject their legs like pompom girls, say 'Ahh' with an accent, expose the whites of their droopy, malarial eyes, chase their running noses, wives, and imaginary chickens [...] (C, p. 79)

Autrement dit, le narrateur, en racontant les opprimées et leur déshumanisation, présente un autre regard sur la ville. Ce faisant, il souligne la différence entre les marges et le centre. Ainsi, le contraste entre Côte-des-Neiges et Outremont, le quartier de résidence de la psychanalyste, s'exprime par la juxtaposition de la description vulgaire de la clinique et le confort chaleureux de l'appartement de la psychanalyste. Si le froid est le facteur identificatoire de Montréal, la chaleur de l'appartement de Genevieve met en relief l'écart entre la vie de l'étranger et celle de l'hôte. La frontière nationale se traduit à Montréal en frontière entre ces deux quartiers.

Dans les deux romans, les noms des villes réelles renforcent la familiarité pour que le lecteur québécois ou canadien puisse identifier l'étrangeté de l'étranger dans l'espace connu. Si les toponymes à Rivière-du-Loup sont moins connus du lecteur, la familiarité des objets du passé comme un jeu de Monopoly qui se trouvent, selon le narrateur de *Tarmac*, dans toutes les maisons nord-américaines, transforme la ville en une Amérique reconnaissable. L'absence des noms des lieux à Rivière-du-Loup est dans ce cas la condition de cette familiarité. En effet, cette Amérique n'est pas reconnaissable que par les pratiques domestiques. La maison et la structure de la famille viennent désormais représenter la frontière qui marque l'étranger. La protagoniste de *Tarmac*, qui se situe à l'extérieur de cette domesticité hétéropatriarcale, n'a donc pas une ambition d'enracinement. En effet, ce n'est pas tant l'espace que le temps qui devient l'habitat et l'objet de contrôle de cette dernière. Libérée de toute territorialisation, elle échappe ainsi à l'identification et ne cherche pas à identifier l'autre. Tandis que dans les grandes villes américaines, notamment Montréal dans le roman de Hage, ce sont les institutions de pouvoir qui déterminent la frontière et

y contrôlent l'entrée. Là, le personnage déraciné, exposé à l'État dont le logos est la domination, cherche non seulement à se reterritorialiser, mais aussi à imiter cette domination plutôt qu'à la renverser. Son objet de domination n'est donc pas l'État québécois et canadien, dont la présence masculine est en même temps manifeste et invisible, ce sont plutôt les personnages féminins et les immigrants.

La protagoniste de *Tarmac*, comme l'indique son prénom, devient ainsi l'espoir de sortir de l'impasse familiale et suscite une rupture dans la lignée des fabricants de béton de Rivière-du-Loup en déterritorialisant le narrateur primaire. Contrairement au protagoniste de *Cockroach*, cette protagoniste errante ne cherche pas l'appropriation comme une rétribution, elle sort plutôt de l'emprise du regard. La présence et l'absence de certains noms et prénoms plutôt que d'autres mettent en évidence ce mode de rencontre. Elle est identifiée lors de sa première rencontre avec son hôte tandis que ce dernier ne dévoile d'abord que son patronyme. Ce patronyme érige ainsi une structure symbolisant la nation. Dans la deuxième partie du roman, Hope fuit la narration de son hôte en sortant non seulement de Rivière-du-Loup, mais aussi de l'Amérique. La narration omnisciente qui dévoile le prénom du narrateur primaire détruit ainsi la hiérarchie entre l'hôte et l'étranger et à la suite de cette libération, un autre mode de rencontre est mis en œuvre, celle entre Hope et Merriam. Ici, les patronymes (ou matronymes) ne sont pas révélés et les deux personnages ne cherchent pas à s'identifier. De plus, les deux habitent le Japon en tant que non-citoyennes et ne sont pas identifiées par l'État japonais. Leur rapport s'approche ainsi de ce que Derrida désignerait l'hospitalité absolue¹⁷.

Or le roman de Hage met en scène l'impossibilité de cette hospitalité dans l'espace de Montréal, où le protagoniste se sent pris dans une dynamique de domination qu'il ne veut pas détruire, mais renverser. Le narrateur de *Cockroach*, alarmé par l'exigence et la tendance de l'hôte à se l'approprier pour ensuite l'assimiler, se sert de l'anonymat pour exercer son pouvoir sur d'autres opprimés, soit les autres migrants, dont son amante Shohreh. Se servant de certaines stratégies de dénomination, il tente de contrôler son image et les stéréotypes qui lui sont

¹⁷ Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *op. cit.*

FRONTIÈRES

projetés. Il se sert donc des prénoms arabo-musulmans et iraniens pour mettre en relief l'orientalisme prévalent et pour se distancier d'autres stéréotypes. Or cette généralisation des Arabes et des Iraniens, des Orientaux en général, devient une carapace à l'intérieur de laquelle il garde son opacité et raconte même un autre récit qui met en relief les relations entre différentes communautés d'immigrants, différences qui sont à peine perçues par l'hôte.

L'espace de la ville et les institutions de pouvoir qui y sont situées présentent les frontières par leur pouvoir de légitimer ou de rejeter la citoyenneté. Ces institutions abstraites et innommées échappent à toute identification. Le protagoniste qui entre dans une rivalité phallique avec ce pouvoir essaie à son tour de s'emparer des sujets de l'État en les identifiant par leurs prénoms.

Il y a toutefois des enjeux raciaux quant à la différence entre les deux romans qui nécessiteraient une plus longue analyse. Les stratégies de dominance, surtout dans *Cockroach*, correspondent aux hiérarchies raciales auxquelles fait allusion le narrateur dans la description de son apparence physique (« my hairy Arab ass »). L'hospitalité absolue à laquelle aspirent les personnages féminins de *Tarmac* se montre possible en absence de la racisation à laquelle le personnage du roman de Hage est assujéti. La dynamique raciale dans *Cockroach* se projette aussi sur les relations sexuelles, surtout en ce qui concerne la fétichisation de l'autre et de l'orientalisme, et se signale par la ressemblance entre les prénoms de Shohreh et de Shéhérezade. Une analyse nuancée examinant les intersections des noms et de la racisation lors de la traversée des frontières pourrait mettre en évidence ce qui est rendu invisible dans l'utopie dicknérienne et offrir une issue de l'impasse dystopique et violente que met en œuvre Rawi Hage.

Bibliographie

- Bachelard, G. (1989 [1958]). *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.
- Deleuze, G. et F. Guattari (1989). *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit.

NOMS À L'ÉPREUVE DES FRONTIÈRES

- Derrida, J. et A. Dufourmantelle (1997). *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy.
- Dickner, N. (2005). *Nikolski*, Québec, Alto.
- Dickner, N. (2009). *Tarmac*, Québec, Alto.
- Genette, G. (1976). *Mimologiques : voyage en Cratyle*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Hage, R. (2009 [2008]). *Cockroach*, New York, W. W. Norton & Co.
- Horvath, C. (2007). *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*, Oxford, Blackwell.
- Lapierre, M. (2014). « Refugees and global violence: Complicity in Rawi Hage's *Cockroach* », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 50, n° 5, 2014, p. 559-570.
- Platon (1998). *Cratyle*, traduit par C. Dalmier, Paris, Flammarion.
- Searl, J. R. (1958). « Proper Names », *Mind*, vol. 67, n° 266, p. 166-173.
- Siblot, P. (1997). « Nomination et production de sens : le praxème », *Languages*, vol. 31, n° 127, p. 38-55.
- Waldenfels, B. (2009). *Topographie de l'étranger*, Paris, Van Dieren.