

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FILIATION, ENQUÊTE ET MÉMOIRE
DANS *NIKOLSKI* (2005) DE NICOLAS DICKNER, *FORÊTS* (2006) DE WAJDI
MOUAWAD ET *CONGORAMA* (2006) DE PHILIPPE FALARDEAU

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉMY ROY-PARADIS

AOÛT 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Jean-François, mon directeur, de m'avoir guidée et de ne pas m'avoir laissé tomber malgré les délais.

Merci à Helgi de m'avoir soutenue tout au long du projet.

Merci à Nathalie d'avoir accepté d'être ma première lectrice.

Merci à mes parents et à mes ami.e.s pour leurs encouragements au cours de ce périple.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I UN GENRE DE L'ASCENDANCE.....	6
1.1 Introduction	6
1.2 Présentation du corpus	7
1.2.1 La pièce de théâtre <i>Forêts (Le sang des promesses 3)</i> de Wajdi Mouawad	7
1.2.2 Le roman <i>Nikolski</i> de Nicolas Dickner.....	10
1.2.3 Le long métrage de fiction <i>Congorama</i> de Philippe Falardeau	12
1.3 Définition du récit de filiation	13
1.3.1 Émergence d'un genre.....	14
1.3.2 Défaut de transmission et nécessité des origines	16
1.3.3 Hantise des ancêtres	21
1.3.4 Restituer	26
1.3.5 Filiations littéraires.....	29
1.3.6 Flou générique : entre (auto)biographie et fiction.....	30
1.3.7 Éclatement de la mise en récit	32
1.4 Conclusion.....	34
CHAPITRE II LES FILIATIONS ROMPUES	36
2.1 Introduction	36
2.2 Victime.....	39
2.2.1 Des liens familiaux désarticulés.....	39
2.2.1.1 <i>Forêts</i>	39
2.2.1.2 <i>Nikolski</i>	43
2.2.1.3 <i>Congorama</i>	51
2.2.2 Des héritiers hantés par la dépossession.....	54
2.2.2.1 <i>Forêts</i>	55
2.2.2.2 <i>Nikolski</i>	58
2.2.2.3 <i>Congorama</i>	61
2.3 Enquêteur.....	63
2.3.1 <i>Forêts</i> : L'enchevêtrement narratif ou la superposition des ancêtres	63
2.3.2 <i>Nikolski</i> : La quête tricéphale ou une courtepointe de la coïncidence	67
2.3.3 <i>Congorama</i> : Reprise ou une question de perspective	73

2.4 Conclusion.....	78
CHAPITRE III LA TRANSMISSION.....	80
3.1 Introduction	80
3.2 Coupable.....	81
3.2.1 <i>Forêts</i> : La promesse et le pardon (entre famille et amitié)	81
3.2.2 <i>Nikolski</i> : Corriger et rompre l'héritage filial.....	86
3.2.3 <i>Congorama</i> : Nier et voler l'héritage filial.....	92
3.3 Filiations culturelles	99
3.3.1 Le répertoire gréco-romain	100
3.3.1.1 Le genre de la tragédie grecque (<i>Forêts</i>)	100
3.3.1.2 Les Atrides (<i>Forêts</i>)	103
3.3.1.3 La figure d'Édipe (<i>Forêts</i> et <i>Congorama</i>)	104
3.3.1.4 La gémellité (<i>Forêts</i>)	108
3.2.2 Le répertoire judéo-chrétien.....	110
3.2.2.1 Le jardin d'Éden et l'arche de Noé (<i>Forêts</i>)	110
3.2.2.2 La figure de Noé (<i>Nikolski</i>)	111
3.2.2.3 La figure de Jonas (<i>Nikolski</i>)	112
3.3.3 Le répertoire nord-américain	113
3.3.3.1 Origines métisses et acadiennes (<i>Nikolski</i>)	113
3.3.3.2 <i>Moby Dick</i> de Herman Melville (<i>Nikolski</i>)	117
3.3.3.3 Le genre du <i>road novel</i> et du <i>road movie</i> (<i>Nikolski</i> et <i>Congorama</i>)	119
3.4 Conclusion.....	122
CONCLUSION	125
BIBLIOGRAPHIE.....	128

RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose d'étudier la mise en forme narrative des thèmes de l'identité et de la filiation dans trois œuvres québécoises du début du XXI^e siècle, soit le roman *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner, la pièce *Forêts* (2006) de Wajdi Mouawad et le long métrage de fiction *Congorama* (2006) de Philippe Falardeau. Il montre comment leur forme et leur fond convergent afin d'ouvrir les trois motifs de filiation brisée à un processus de transmission, allant ainsi d'une mémoire individuelle à une mémoire collective. Le premier chapitre circonscrit les caractéristiques principales du récit de filiation telles que les présentent Dominique Viart et Laurent Demanze et confirme l'appartenance des œuvres du corpus à cette tendance contemporaine. Le deuxième chapitre met de l'avant comment l'enquête relie la filiation rompue des personnages à la forme éclatée des œuvres. En effet, la particularité du récit de filiation québécois est de s'apparenter au récit d'enquête en utilisant le paradigme indiciaire dans la manière de construire son intrigue. C'est cette enquête qui permet aux protagonistes de trouver un sens à ce qui n'en avait pas en passant de victimes hantées par les réminiscences du passé familial à enquêteurs sur les traces de leur identité et de leur indépendance. Ainsi, ce deuxième chapitre confirme que la manière de raconter épouse l'identité morcelée des personnages d'héritiers. Le corpus permet d'illustrer ce constat par l'étude de l'enchevêtrement narratif chez Mouawad, des changements de narrateurs et de la mise en abyme chez Dickner ainsi que de l'importance du point de vue subjectif comme technique d'organisation du récit chez Falardeau. Le troisième chapitre se concentre sur la réhabilitation de la transmission. Il y est observé que l'*anagnôrisis* provoquée par la résolution de l'enquête identitaire permet la réinstauration d'une médiation qui reconnecte l'héritier avec l'histoire de sa famille, ce qui rend ensuite possible l'affirmation d'une identité qui lui est propre, mais aussi la restructuration d'une filiation collective qui prend une dimension plus large dans l'inscription dans la mémoire occidentale. Finalement, c'est ce passage d'une expérience personnelle à une expérience transmissible par la médiation d'une mémoire partagée que l'analyse des œuvres du corpus permet de déceler dans le parcours identitaire des personnages, conformément aux thèses avancées dans *Temps et récit* par Paul Ricœur.

Mots clés : filiation, enquête, mémoire, identité, héritier, transmission, origine, récit.

INTRODUCTION

La filiation, la mémoire et l'héritage sont à l'origine de nombreux récits dans la littérature française depuis les années quatre-vingt. Cette prégnance a mené Dominique Viart à rassembler ces textes sous l'appellation générique de « récits de filiation¹ ». On y retrouve la présence marquée d'un problème identitaire issu d'un legs déficient entre les générations. L'absence ou la présence excessive des figures paternelle et maternelle entraîne des histoires de remémoration à mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie, proches en cela de ce qu'on appelle l'autofiction. Si l'héritier s'intéresse au passé, c'est moins dans la visée de perpétuer une tradition que de tenter de construire sa propre identité sous le couvert du passé des ascendants dont il est porteur. Le récit de filiation se présente ainsi tel un mode privilégié d'écriture du sujet à travers la connaissance de l'autre. Plusieurs de ces récits ne concernent pas seulement la filiation familiale, mais également les héritages culturels; ils font d'ailleurs appel à des références littéraires et artistiques variées pour résoudre une crise de la mémoire et endiguer ses conséquences subjectives. Laurent Demanze, qui s'est interrogé sur la profusion de figures d'héritiers dans la littérature actuelle, y a vu la nécessité de repenser les modes de transmission du passé, qui semblent avoir été bouleversés au cours des dernières décennies².

Or les récits de filiation ne sont pas exclusifs à la littérature française. Plus d'un chercheur a étudié leur présence dans la littérature québécoise. Martine-Emmanuelle Lapointe est au cœur des avancées sur ce sujet au Québec, notamment grâce au projet « Postures de l'héritier dans

¹ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », dans Dominique Viart et Bruno Vernier (dir. publ.), *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 79-101.

² Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les Essais », 2008, 403 p.

le roman québécois contemporain » qu'elle a dirigé de 2008 à 2011³. Ce projet a donné lieu à plusieurs publications⁴, dont le dossier « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », dans *Études françaises*, qui porte autant sur un corpus français que québécois⁵. Depuis, l'intérêt pour ce domaine demeure, comme en témoignent le numéro de *temps zéro* dirigé par Anne Martine Parent et Karin Schwerdtner en 2012, « Lacunes et silences de la transmission⁶ », et le colloque de l'Association francophone pour le savoir (ACFAS) de 2015, intitulé « Transformations du récit de filiation au Québec et en France⁷ ». De plus, un chapitre y est consacré dans l'ouvrage théorique portant sur le contemporain dans les pratiques littéraires au Québec et en France par Andrée Mercier et Robert Dion⁸. Bref, il semble que la question filiale soit au cœur de la littérature contemporaine, mais sans doute aussi dans d'autres formes artistiques.

En effet, le corpus choisi permet d'étudier le récit de filiation québécois autant en littérature qu'au théâtre et au cinéma, à travers le roman *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner, la pièce *Forêts* (2006) de Wajdi Mouawad et le long métrage de fiction *Congorama* (2006) de Philippe Falardeau. Dans les trois cas, l'élément central de la diégèse est l'absence d'un parent, que ce soit en raison de la maladie, d'un abandon ou d'une vie de bohème, qui entraîne une

³ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Postures de l'héritier dans le roman québécois contemporain », en ligne, <<http://www.crilcq.org/projet/postures-de-lheritier-dans-le-roman-quebecois-contemporain/>>, consulté le 27 décembre 2019.

⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe et Anne Caumartin, « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », *@analyses*, automne 2007; Martine-Emmanuelle Lapointe et Daniel Letendre, « Les héritages détournés de la littérature québécoise », *Tangence*, n° 98, hiver 2012.

⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009.

⁶ Anne Martine Parent et Karin Schwerdtner, « Lacunes et silences de la transmission », *temps zéro*, n° 5, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document899>>, consulté le 27 décembre 2019.

⁷ Colloque de l'ACFAS en mai 2015 à Rimouski ayant pour sujet les Transformations du récit de filiation au Québec et en France (Responsables : Katherine Gosselin et Thuy Aurélie Nguyen).

⁸ Robert Dion et Andrée Mercier (dir. publ.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 133-517.

quête identitaire chez les personnages. La pièce de théâtre de Mouawad présente une jeune fille du nom de Loup qui part à la recherche des origines inconnues de sa famille. L'intrigue remonte sur les traces de cinq générations de femmes aux prises avec un déterminisme familial les enchaînant dans un cycle d'abandon et de colère. Le roman de Dickner entrelace trois voix, celles de Noah, de Joyce et d'un narrateur anonyme. Bien qu'ils se croisent fréquemment dans la ville de Montréal, ces trois personnages ne sont, en apparence, pas liés les uns aux autres. Cependant, ils sont membres de la même famille, sans le savoir, et sont animés d'une recherche identitaire semblable. L'œuvre de Falardeau se situe au Québec, en Belgique et au Congo à travers la recherche identitaire de Michel, belge, qui apprend dans la quarantaine avoir été adopté au Québec. Le film suit la quête de Michel et de Louis, deux hommes qui ignorent être frères, à la recherche de leur père absent de leur vie. Si Michel souhaite résoudre ses problèmes identitaires en retrouvant ses parents biologiques, Louis tente de son côté de sauver la réputation de son père disparu en prouvant qu'il est l'inventeur d'une voiture électrique dont on essaie frauduleusement de s'approprier le génie. D'un point de vue formel, ces trois œuvres présentent des passages fréquents entre passé et présent et des changements de perspectives, à l'image des identités morcelées qui y sont présentes.

Contrairement aux récits de filiation français qui s'inspirent largement de l'autobiographie, beaucoup d'œuvres québécoises, portées par une narration hétérodiégétique, ne relèvent pas des écritures de soi, bien qu'elles mettent en jeu la même thématique identitaire. Le récit de filiation québécois aurait plutôt la particularité de se présenter comme une variation du genre de l'enquête pour pallier une mémoire lacunaire. En effet, tout comme dans un roman policier, les œuvres du corpus utilisent le paradigme indiciaire dans le déploiement de l'intrigue en semant des énigmes à décoder et en élaborant des hypothèses sur un fond de mystère. Plusieurs traits caractéristiques de ce genre trouvent un écho manifeste dans le corpus à l'étude. La volonté de l'enquêteur de reconstituer l'histoire du passé inconnu en procédant d'une manière généralement régressive ressemble au parcours identitaire emprunté par les personnages des récits de filiation. De plus, la mort ou la disparition d'un ascendant agissant souvent comme déclencheur de la quête identitaire rappelle la première étape du roman policier où, après la découverte du cadavre, le détective cherche, par l'inspection de la scène de crime, à identifier le criminel. Enfin, l'accumulation de bribes d'informations et la formulation

d'hypothèses au cours de l'investigation sont autant au cœur du roman policier que du récit de filiation. C'est donc à travers ce rapprochement entre récit de filiation et récit d'enquête que ce mémoire se propose d'étudier la mise en forme narrative des thèmes de l'identité et de la filiation dans trois œuvres québécoises contemporaines.

Un premier chapitre, essentiellement théorique, visera à présenter les œuvres du corpus ainsi que le récit de filiation. Il s'agira donc de définir ce genre en s'appuyant d'abord sur les recherches de Dominique Viart et de Laurent Demanze. Le deuxième chapitre permettra de commencer l'analyse des œuvres du corpus. On se centrera d'abord sur le thème de la filiation en analysant son omniprésence dans les trois œuvres ainsi que la manière dont l'absence des parents et l'inconnu du passé filial influencent la destinée des personnages en faisant d'eux des victimes d'une filiation brisée. Cette préoccupation identitaire qui hante la diégèse en affecte aussi l'organisation. C'est pourquoi la forme éclatée des œuvres, qui a fréquemment recours à l'analepse et qui multiplie les narrateurs et les points de vue, sera ensuite analysée. On identifiera aussi les liens qu'entretiennent les récits d'enquête et les récits de filiation en se centrant sur le paradigme indiciaire tel que le définit Carlo Ginzburg et la place centrale de cette recherche d'indices dans les œuvres à l'étude. On fera ainsi ressortir les traces de mystère présentes dans l'élaboration des récits où énigmes, hypothèses et absences sèment le doute, notamment à cause de la mémoire lacunaire et de la transmission déficiente dont sont victimes les personnages. Le troisième chapitre prolongera l'analyse du corpus à travers la question de la mémoire puisque c'est lorsque les personnages prennent conscience des lacunes présentes dans leur histoire familiale que leur malaise identitaire se manifeste, les poussant ainsi à se lancer dans une quête des origines. En plongeant au cœur de leur ascendance pour découvrir les discontinuités de la mémoire, les personnages arrivent à affirmer leur identité personnelle, qu'ils reconstruisent en rétablissant une filiation familiale, mais aussi en s'appropriant un héritage littéraire et culturel. C'est pourquoi, à la suite de l'analyse de la mémoire lacunaire des personnages et de la manière dont la structure des œuvres traduit cette absence, on montrera la réhabilitation de la transmission qui s'effectue à travers l'aboutissement de l'enquête par l'atteinte d'une mémoire culturelle, notamment par la filiation littéraire et l'intertextualité. On retrouve en effet dans l'œuvre de Mouawad et dans le film de Falardeau un recours à des événements historiques réels et à des références mythologiques évidentes. Le roman de

Dickner comporte aussi son lot de références, principalement à la culture judéo-chrétienne, à l'histoire des peuples opprimés du Canada et à l'imagerie maritime. On verra aussi comment les œuvres du corpus se rapprochent de la tragédie grecque, du *road novel* ou du *road movie*. C'est ce passage d'une expérience personnelle à une expérience transmissible par la médiation d'une mémoire partagée que l'analyse des œuvres du corpus permettra de déceler dans le parcours identitaire des personnages, conformément aux thèses avancées dans *Temps et récit* par Paul Ricœur.

CHAPITRE I

UN GENRE DE L'ASCENDANCE

Il me faut tout acquérir non seulement le présent
et l'avenir mais encore le passé cette chose que tout
homme reçoit gratuitement en partage cela aussi
je dois l'acquérir, dure besogne. *L'avenir du passé*
*s'écrit au présent pour que l'histoire passe se passe*¹

Kafka

1.1 Introduction

Le thème de l'identité fait partie des éléments centraux de la littérature québécoise. Après la question de la survivance, puis celle de la souveraineté de la nation, il demeure au cœur de la littérature contemporaine en s'éloignant cependant de tout engagement politique. On observe en effet, depuis quelques décennies, une recrudescence de la quête identitaire à travers des œuvres portant sur la filiation, qu'elle soit familiale ou intellectuelle. On voit poindre un malaise non résolu quant à la mémoire des ancêtres à travers une transmission problématique entre les générations trahissant un besoin de s'ancrer dans une certaine continuité. C'est pourquoi il a semblé pertinent de s'arrêter à trois œuvres artistiques présentant une quête identitaire qui exploite fortement la thématique filiale en empruntant une narration non chronologique similaire au récit d'enquête. On utilisera donc une approche comparative pour mettre en relation les œuvres du corpus : *Nikolski* de Nicolas Dickner, *Forêts* de Wajdi Mouawad et *Congorama* de Philippe Falardeau, à travers une étude croisée des différentes formes artistiques dont elles sont issues, soit le roman, le théâtre et le long métrage de fiction. À la lumière de la théorisation du « récit de filiation » qui a été proposée en France par

¹ Cité dans Anne Éline Cliche, *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, p. 46.

Dominique Viart, puis Laurent Demanze, il s'avère nécessaire de voir comment ces trois œuvres québécoises peuvent s'inscrire dans ce genre circonscrit depuis les années 1980 et d'établir les caractéristiques du récit de filiation québécois. Ainsi, on présentera d'abord chacune des œuvres du corpus, les caractéristiques majeures du récit de filiation ainsi que ses manifestations principales dans le corpus à l'étude.

1.2 Présentation du corpus

1.2.1 La pièce de théâtre *Forêts (Le sang des promesses 3)* de Wajdi Mouawad²

La pièce de théâtre *Forêts* de Wajdi Mouawad est la troisième d'une tétralogie intitulée *Le sang des promesses* dont le questionnement sur l'héritage est l'aspect central. Il s'agit de *Littoral* (1997)³, *Incendies* (2003)⁴, *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009)⁵. Sans être la suite narrative l'une de l'autre, ces pièces comportent des échos évidents entre elles. C'est pourquoi il serait fautif de présenter *Forêts* sans tenir compte des autres pièces qui l'accompagnent. On retrouve dans *Le sang des promesses* les thèmes de prédilection du dramaturge, soit la quête des origines, l'exil, l'enfance, la famille, la mort, le voyage, la guerre et l'amitié, le tout à travers une esthétique visuelle similaire⁶ et dans un enchevêtrement temporel semblable. Elles pourraient donc toutes être étudiées comme des récits de filiation. Présentons-les sommairement. *Littoral* raconte l'histoire de Wilfrid, qui tente de trouver un endroit pour enterrer son père dans son pays natal. On se laisse ainsi emporter dans un voyage où Wilfrid rencontre des jeunes de son âge ayant perdu leurs parents dans les méandres de la guerre qui

² Wajdi Mouawad, *Forêts*, Montréal, coédition Leméac Éditeur /Actes Sud-Papiers, 2009 [2006], 100 p. Les notes concernant cette œuvre porteront désormais la mention *F*.

³ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Actes Sud-Papiers », 1999 [1997], 135 p.

⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Actes Sud-Papiers », 2009 [2003], 93 p.

⁵ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Actes Sud-Papiers », 2009, 81 p.

⁶ Pour analyser cette dimension, on se basera sur la mise en scène de Mouawad présentée à la Place des Arts de Montréal en juin 2010 dans le cadre du Festival TransAmériques.

ravage leur pays, la même qui avait causé la fuite des parents de Wilfrid. Ces amis l'accompagnent dans sa quête pour ainsi vivre leur propre deuil et aller à la rencontre de l'autre. Le seul lieu disponible qui sera finalement choisi pour ensevelir le père est la mer. Il sera ancré dans les profondeurs marines par des annuaires téléphoniques renfermant les noms des habitants du pays, symboles de la mémoire des disparus. Ce parcours s'échelonne sur un fond de rêve où Wilfrid est accompagné d'une équipe de tournage, qui réalise le film de sa vie, de son compagnon imaginaire, le chevalier Guiromelan, et du cadavre de son père avec qui il dialogue. *Incendies* s'ouvre également sur un décès qui dévoile des secrets familiaux. Le testament de Nawal à ses enfants jumeaux, Jeanne et Simon, leur apprend que leur père est toujours vivant et qu'ils ont un autre frère. Les dernières volontés de leur mère les encouragent à retrouver ces deux hommes inconnus. Jeanne décide la première de partir pour le pays d'origine de Nawal et de trouver son père, retournant ainsi sur les traces de sa propre naissance, mais surtout celles de la jeunesse de sa mère liée au destin de son pays. Lorsque Simon effectue lui aussi le voyage pour retrouver son frère, on doit se rendre à l'évidence et constater que les pistes que la guerre n'a pas détruites les mènent tous deux au même homme. Ils pourront ainsi comprendre pourquoi a gardé le silence ces cinq dernières années. Avant d'aborder plus longuement *Forêts*, il convient de dire quelques mots sur *Ciels*, qui est une pièce bien différente des trois premières. Non seulement elle ne reprend pas la durée-fleuve des autres, ni les récurrences concernant la mise en scène et la scénographie, ni la référence au passé et à l'enfance, ni même le motif du voyage ou de la quête, mais elle nie plutôt la nécessité des origines transmises à travers les premières pièces. Tel un point d'orgue, *Ciels* est un huis clos où on accompagne les membres de la cellule Socrate qui tentent d'empêcher un attentat en décryptant les messages que s'envoient des terroristes, messages renvoyant à la toile *L'annonciation* de Tintoret. La disposition scénique de cette pièce joue un grand rôle dans la réception du public puisqu'elle l'immerge dans l'univers de la cellule. En effet, lors des représentations dirigées par Mouawad en 2010, les spectateurs étaient enfermés dans un espace clos, assis sur des tabourets pivotants proches les uns des autres, les intégrant ainsi dans le corps même du spectacle. Les espaces de jeu entouraient les spectateurs tels des chambres s'ouvrant à même le mur et se refermant selon les scènes pour servir d'écrans à l'occasion de nombreuses projections vidéo. Ce qui rattache les quatre pièces est cependant la question du lien unissant un parent et un enfant et la condamnation tragique de l'existence. Avec *Ciels*,

c'est un puissant cri de douleur qui referme la porte du *Sang des promesses*, cri tu dans les pièces précédentes de la tétralogie.

Forêts, troisième pièce du *Sang des promesses*, est la plus intéressante du quatuor, car c'est dans celle-ci que le thème de la filiation ainsi que la forme de l'enchevêtrement sont amenés le plus loin. C'est pourquoi on peut affirmer que son personnage principal, Loup, clôt une histoire en trois volets et apporte une réconciliation entre les générations avant un épilogue qui viendra la remettre en question. *Forêts* est l'histoire d'une jeune fille qui part à la recherche des origines de sa famille afin de comprendre et d'accepter la mort de sa mère. On retourne ainsi sur les traces de cinq générations de femmes qui se frôlent, se rencontrent, s'interpellent sans se voir, transcendant les limites du réel dans un dialogue entre passé et présent. Ces femmes sont toutes aux prises avec un drame douloureux : Loup voit sa mère mourir d'une mystérieuse tumeur au cerveau; sa grand-mère, Luce, devenue alcoolique, voit sa fille enlevée par les services sociaux; Ludivine, son arrière-grand-mère, est victime de la Deuxième Guerre mondiale. Sur cette branche de l'arbre généalogique, tout se complexifie. Membre du réseau de résistance Cigogne, Ludivine et Sarah confient le bébé Luce à un aviateur avant d'être arrêtées. Ludivine est elle-même une orpheline issue d'une famille ayant voulu recréer un paradis au cœur de la forêt des Ardennes, paradis qui est devenu un enfer entraînant dans la folie et le meurtre ses ancêtres. Le destin de ces femmes est donc relié à l'Histoire de la France et du Québec et régi par un déterminisme qui contraint chaque génération à répéter des phrases et des actions identiques, les confinant dans un cycle d'abandon et de colère. C'est en élucidant le passé que Loup pourra accepter son présent, mettre fin à la colère envers les générations passées qui hante les femmes de sa famille et ainsi pouvoir envisager un futur heureux. Cette présentation rend évidente la relation entre les pièces de Mouawad et la tragédie ainsi qu'une fascination pour la filiation ou le cycle familial.

Il est important d'ajouter avant de terminer cette présentation qu'on ne se limitera pas au texte dramatique pour faire l'analyse de *Forêts*. On aura également recours à la mise en scène que le dramaturge a dirigée dans le cadre du Festival TransAmériques en juin 2010. Celle-ci a la particularité de souder dans un seul et même spectacle de plus de onze heures les trois premières pièces de la tétralogie. On voit également dans cette mise en scène les récurrences

de style de Mouawad, qui sont significatives pour l'analyse de l'œuvre. La structure s'apparente souvent à un montage cinématographique fait d'analepses, d'allers et retours entre différentes périodes temporelles et de mises en abyme. On y utilise la technique du montage parallèle qui rend possible la coïncidence de deux ou plusieurs spatiotemporalités différentes, inventant ainsi un dialogue entre passé et présent sans que les personnages en soient conscients. On remarque également une scénographie sobre, des décors fonctionnels et plutôt minimalistes, l'utilisation de peinture dont les personnages enduisent autant leur propre corps que les éléments de décor, et enfin des accessoires souvent détournés de leur fonction première sous le regard des spectateurs.

1.2.2 Le roman *Nikolski* de Nicolas Dickner⁷

Nikolski, publié en 2005, est le premier roman de Nicolas Dickner. À sa sortie, le livre se fait particulièrement remarquer, ce qui vaudra à son auteur la consécration du public et de ses pairs, qui le sacrent jeune écrivain prometteur. Il s'agit d'un roman déroutant où on côtoie trois personnages à l'aube de l'âge adulte : un narrateur anonyme, Noah et Joyce. Le jeune narrateur vient d'enterrer sa mère et de découvrir dans un amoncellement de souvenirs poussiéreux la jeunesse bohème de cette dernière. Il passe ses journées le nez dans les livres derrière le comptoir d'une bouquinerie. Noah, quant à lui, a passé les dix-huit premières années de sa vie à sillonner les Prairies canadiennes. Il décide de s'inscrire à l'université en archéologie pour s'ancrer dans une vie sédentaire. Joyce, pour sa part, quitte un petit village de la Basse-Côte-Nord en bord de mer dans le but de retrouver sa mère. Impressionnée par le passé flibustier de sa famille maternelle, elle deviendra une pirate moderne, dans le domaine informatique. Si en apparence ces personnages sont aux antipodes, leur origine et leur chemin se croisent pourtant continuellement. Ils se rejoignent dans la même ville, avec les mêmes préoccupations identitaires et un ancêtre commun, Jonas Doucet, père absent pour les deux hommes et oncle au destin fascinant pour Joyce. Tous trois ont grandi sans connaître leur père ou leur mère. Ce parent inconnu occupe par ailleurs bien plus de place dans leur esprit que celui qui a partagé

⁷ Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Éditions Alto, 2007 [2005], 308 p. Les notes concernant cette œuvre porteront désormais la mention *N*.

leur vie. En effet, Noah rejettera le mode vie nomade de sa mère autochtone, mais se retrouvera malgré lui à étudier à travers ses recherches archéologiques un site de fouilles autochtone et le nomadisme qu'il tente de fuir. De son côté, Joyce quittera sa famille étouffante de pêcheurs pour suivre les traces de sa lignée maternelle, les Doucet, en devenant pirate, tout en travaillant dans une poissonnerie comme couverture à ses occupations illicites. Pour ce qui est du narrateur, il restera attaché à une boussole jouet, seul cadeau de son père, outil qui, à travers son défaut de ne pas indiquer le nord, lui suggère en quelque sorte une voie à suivre. Tout se mélange et foisonne dans *Nikolski* roman de l'hétéroclite: les voix narratives, les époques, les lieux, les objets, les déchets... On plonge au cœur d'une réflexion identitaire au cours de laquelle se construit l'identité personnelle des trois protagonistes à travers leurs origines morcelées.

Enfin, ajoutons quelques mots sur les autres romans de l'écrivain puisqu'ils partagent une préoccupation identitaire semblable. Le deuxième roman de Dickner, *Tarmac* (2009)⁸, a comme personnage principal une jeune femme du nom de Hope issue de la famille Randall, famille touchée par une étrange aptitude génétique. En effet, chaque membre reçoit sa propre vision de la fin du monde. Mis à part un quotient intellectuel hors du commun, la particularité de la plus jeune des Randall est qu'elle n'est pas frappée par sa version prémonitoire de l'apocalypse comme les autres membres de sa famille. De là découle justement son problème identitaire, puisqu'elle se mettra à la recherche de sa date de fin du monde, sans laquelle elle se sent incomplète. Pour ce qui est du dernier roman de Dickner, *Six degrés de liberté* (2015)⁹, on y retrouve un personnage portant le pseudonyme de Jay, la Joyce de *Nikolski* ayant désormais la quarantaine et travaillant pour la GRC en guise de peine pour ses crimes de piratage informatique et de vol d'identité. Dans cette œuvre, on alterne entre la morosité de son travail et l'excitation de son jeune temps à travers une étrange affaire de disparition de conteneurs et la vie de deux amis, Lisa et Éric (dont la relation ressemble étrangement à celle des adolescents de *Tarmac*). En gardant secrètes les découvertes faites sur les voyages

⁸ Nicolas Dickner, *Tarmac*, Québec, Éditions Alto, 2009, 271 p.

⁹ Nicolas Dickner, *Six degrés de liberté*, Québec, Éditions Alto, 2016, 337 p.

clandestins de Lisa, Jay-Joyce la protégera dans une sorte d'élan filial à l'endroit de cette jeune femme qui lui rappelle sans doute sa jeunesse.

1.2.3 Le long métrage de fiction *Congorama* de Philippe Falardeau¹⁰

La dernière œuvre du corpus appartient au cinéma. Après avoir touché au documentaire, Philippe Falardeau passe au long métrage de fiction. *Congorama*, diffusé en 2006, est sa deuxième œuvre, dont il assure à la fois la réalisation et l'écriture scénaristique. Ce film est né de deux désirs du cinéaste, soit celui de collaborer avec la communauté cinématographique belge, qui avait bien accueilli son premier film en tournée, et d'un projet de documentaire sur la voiture électrique¹¹. Bien que ce sujet soit important dans la diégèse, il n'en constitue pas le cœur, qui est plutôt la question de l'identité et de la paternité. À travers les personnages, le spectateur navigue entre trois nationalités : belge, congolaise et québécoise. *Congorama* pose la question identitaire par le biais de la recherche des origines de Michel, Belge, qui apprend dans la quarantaine avoir été adopté au Québec. La construction du film met en parallèle, à travers une analepse, le parcours de Michel et de Louis, deux frères qui s'ignorent, tous deux à la recherche de leur père, Sylvio, qui les a abandonnés à un moment différent de leur vie. Michel cherchera à travers ce père sa véritable identité, tandis que Louis essaiera d'en réhabiliter la mémoire en retrouvant les plans authentifiant sa paternité intellectuelle quant à l'invention d'une voiture électrique révolutionnaire. Les destins croisés basculeront sur la route de Montréal où ils auront un accident à la suite duquel Michel s'appropriera les plans de Sylvio. Sans en avoir conscience, il poursuivra ainsi l'œuvre de son père dont il ignore l'identité. Seul Louis arrivera à percer le mystère, notamment en voyant une tache de naissance similaire à celle de son père sur le cou de Jules, le fils de Michel. Le vol sera ainsi excusé par le devoir filial. Il est donc question des origines sous trois formes dans ce film : à travers la relation entre Michel et son père adoptif, à travers la poursuite de la vocation de son père biologique et à travers les interrogations d'un fils qui doute de son identité à cause de l'absence de similarité

¹⁰ Philippe Falardeau, *Congorama*, Québec, 2006, 105 min. Les notes concernant cette œuvre porteront désormais la mention C.

¹¹ Pierre Barette, « Entretien avec Philippe Falardeau », *Voix et images*, n° 245, octobre-novembre 2006, p. 31.

physique avec son père. Sur le plan formel, le film présente une structure narrative non linéaire avec un changement de focalisation permettant de raconter les mêmes événements selon deux points de vue. Chacune focalisée sur un des deux frères, les deux premières parties du film reprennent ainsi l'histoire du début, mais à travers les yeux d'un autre personnage. Pour ce faire, Falardeau a eu recours à des analepses et à des plans subjectifs. Grâce au talent du directeur de la photographie, André Turpin, ce jeu sur la perception renforce la psychologie des personnages et accentue la tension dramatique. Enfin, une touche documentaire est conservée par l'utilisation d'images d'archives faisant référence au passé des deux protagonistes.

1.3 Définition de la filiation

Ces trois œuvres partagent davantage qu'une thématique. Même si elles appartiennent à des arts différents, il semble juste de les associer à une tendance générale de la littérature contemporaine, soit à ce que Dominique Viart a nommé le « récit de filiation ». Avant de contextualiser son apparition et de présenter ses principales caractéristiques, il convient de donner une définition de ce genre. La présentation qu'en fait Laurent Demanze dans son essai *Encres orphelines* est particulièrement éclairante :

Héritier problématique, l'écrivain contemporain échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommode les lambeaux de sa mémoire déchirée. Entre transmission brisée et héritage d'une dette, ces écritures de soi réinventent une idéologie singulière et plurielle à la fois. Car en restituant les vies dispersées de l'ascendance, l'écrivain contemporain découvre en lui la permanence d'identités défuntes. L'écriture de soi cède alors à un souci archéologique, qui ausculte les survivances du passé et dévoile une part insue de soi. C'est au miroir de l'autre que se découvre l'individu contemporain, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs, et l'écriture de soi à la fable familiale. Le récit empêché de l'ascendance propose des figures de soi différées et le portrait éclaté d'une fragile identité¹².

C'est donc à une problématique concernant principalement l'identité que touche ce type de récit. Si l'investigation familiale y est centrale, c'est recoller quelque chose qui a été brisé,

¹² Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 9-10.

combler une absence douloureuse d'un passé à la fois revendiqué et repoussé dont il est question. Cette définition a la qualité de synthétiser toutes les dimensions importantes du genre, qui seront reprises dans ce chapitre après un bref historique de l'apparition de ce courant.

1.3.1 Émergence d'un genre

Le récit de filiation s'inscrit dans la lignée du roman familial, du roman des origines et du roman généalogique. Freud présente le roman familial en 1909 comme une étape décisive dans l'évolution de l'identité de l'enfant dans son article « Le roman familial des névrosés¹³ ». En effet, il s'agit d'une construction fantasmée du passé familial de l'enfant où il recompose sa vie et ses origines à partir de données biographiques, de rêves et d'inventions. Jouant le rôle de « récit de compensation ou de substitution¹⁴ », le roman familial permet notamment à l'enfant de combler un vide et de corriger une réalité décevante, en particulier lorsqu'il prend conscience du côté faillible de ses parents. En 1972, Marthe Robert continue dans la voie de Freud avec son essai *Roman des origines et origines du roman*¹⁵, où elle présente le roman familial non seulement comme un récit de réinvention de soi, mais aussi comme « la matrice même de la création romanesque¹⁶ ». Plus récemment, en 1999, Dominique Viart publie son article « Filiations littéraires¹⁷ », le premier où il souligne la récente prégnance de la question de la filiation dans la fiction narrative contemporaine. Cette observation met au jour le symptôme d'une inquiétude de la société contemporaine quant à l'héritage. Dans cette publication, Viart note le foisonnement du thème familial dans la littérature française à partir des années 1980, sans toutefois ignorer les traces plus anciennes. C'est dans cet article qu'il

¹³ Sigmund Freud, *Le roman familial des névrosés et autres textes* (O. Mannoni, trad.), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2014, 106 p.

¹⁴ Laurent Demanze, « Filiations antérieures », *Littérature contemporaine*, en ligne, <http://litt.contemporaine.free.fr/filiations_anterieures_064.htm>, consulté le 9 janvier 2015.

¹⁵ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, 364 p.

¹⁶ Laurent Demanze, « Filiations antérieures », *op. cit.*

¹⁷ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines*, n° 2, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999, p. 115-139.

théorise et nomme un nouveau genre, soit ce qu'il appellera le « récit de filiation », auquel il consacrera par ailleurs un chapitre de *La littérature française au présent*, ouvrage publié en 2005 avec Bruno Vercier. Cette appellation générique est née du constat d'une prise de distance des écrivains français quant aux aspects plus formalistes du Nouveau Roman et d'un intérêt plus marqué pour la question filiale et pour une forme plus près de l'autobiographie ou de l'autofiction au tournant de 1980. Illustrant ce genre, *La place* d'Annie Ernaux¹⁸ (1983) et *Vies minuscules* de Pierre Michon¹⁹ (1984) marqueraient, selon Viart, l'affirmation du récit de filiation, bien qu'il s'agisse de romans bien différents l'un de l'autre. Avec ces œuvres, on déplacerait « l'investigation de l'intériorité vers celle de l'antériorité²⁰. » Si Viart a donné un nom à une tendance observable au sein de la littérature française contemporaine, il n'est pas le seul à l'avoir étudiée. En effet, une étude considérable de la question a été faite par Laurent Demanze sur la figure de l'héritier. Dans son essai *Encres orphelines*,²¹ paru en 2008, il s'arrête plus particulièrement aux œuvres de Pierre Bergounioux, de Gérard Macé et de Pierre Michon pour offrir un prolongement aux études de Viart en y analysant également la présence d'une tonalité fortement mélancolique.

Il ne s'agit pas d'une tendance ne concernant qu'une poignée d'écrivains; elle témoigne d'une préoccupation contemporaine plus large. Les études littéraires ont maintes fois prouvé, que ce soit grâce aux travaux de Georg Lukács, de Lucien Goldmann ou plus récemment de Dominique Viart, « la forte homologie entre la thématique privilégiée par le roman et la situation du genre lui-même dans le champ culturel²². » C'est pourquoi la grande présence de ce questionnement filial ne peut pas émerger sans raison; il apparaît comme « le symptôme d'une situation historique marquée par la lacune et l'inquiétude de la mémoire²³ ». En effet, il

¹⁸ Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, 113 p.

¹⁹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1984, 206 p.

²⁰ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 79.

²¹ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*

²² Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 93.

²³ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 21.

semble difficile durant la période contemporaine de s'inscrire dans une continuité historique. Les héritiers se heurtent à une contradiction comme celle abordée par Hannah Arendt dans *La crise de la culture* en parlant d'un héritage sans testament :

Le testament, qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition – qui choisit et qui nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur –, il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants²⁴.

Ce constat se présente comme un terreau fertile pour expliquer l'apparition des récits de filiation. Afin de dresser un portrait complet de ce genre, on présentera ici les caractéristiques principales qui sont retenues dans les écrits théoriques de Viart et de Demanze.

1.3.2 Défaut de transmission et nécessité des origines

Un premier élément récurrent dans les récits de filiation que Viart met de l'avant et qui est aisément repérable dans plusieurs œuvres contemporaines portant la mémoire est le défaut de transmission. En effet, ce qui constitue le moteur du récit est souvent le fait que le personnage principal ressent un trouble quant à ses origines, une impression de travestissement de sa véritable identité. Le plus commun est qu'il se heurte à l'absence ou à la mort des ascendants²⁵. *L'acacia* de Claude Simon est considéré comme un bon exemple de récit de filiation par Viart²⁶. L'image d'un père absent traverse l'œuvre qui s'ouvre sur la recherche du corps du père mort sur les champs de bataille de 1918. À travers la quête de la tombe s'entremêlent ainsi les destins du père et du fils. Devant cette mémoire lacunaire, ce

²⁴ Hannah Arendt, *La crise de la culture* (collectif trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993 [1975], p. 21. Cité par Laurent Demanze dans « Un héritage sans testament », dans Béatrice Jongy et Annette Keihauer (dir. publ.), *Transmission / Héritage dans l'écriture de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2009, p. 228.

²⁵ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 92.

²⁶ Claude Simon, *L'acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 379 p.

passé qui lui fait défaut, le narrateur du récit de filiation se trouve en plein égarement identitaire.

La quête des origines se présente ainsi fréquemment comme l'avenue permettant de se défaire de cet égarement. Dans certains récits, ce défaut de transmission est provoqué par les ancêtres eux-mêmes, qui ont tranché volontairement les liens avec les générations antérieures en gardant le silence sur les secrets familiaux. Ce cas de figure, étudié notamment par Viart dans « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », est une expérience de « *déliaison*²⁷ » où les écrivains contemporains s'éprouvent comme orphelins. C'est par exemple ce que Leïla Sebbar reproche à son père dans *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003)²⁸ ou encore Virginie Linhart au sien dans *Le jour où mon père s'est tu* (2008)²⁹. Dans le premier texte, Leïla Sebbar rassemble des bribes d'information sur le passé de sa famille dans l'Algérie coloniale aspirant à son indépendance, passé entaché de drames que son père souhaite oublier. Dans l'autre, Virginie Linhart aborde la désillusion de son père, ancien dirigeant maoïste français, après l'effondrement de son mouvement révolutionnaire, qui l'a plongé dans le mutisme. C'est aux héritières de pallier ce silence en cherchant les informations permettant de renouer avec le passé familial. Il est donc question dans les récits de filiation d'une transmission défailante, parce que lacunaire, éparse ou carrément inexistante.

De cela découle un autre point commun des récits de filiation, soit la nécessité ressentie par l'héritier de connaître le passé dont il est issu pour définir sa propre identité. C'est pourquoi il doit interroger le passé des ancêtres en remontant ainsi un arbre généalogique démembré : le chemin à suivre est le récit de l'autre qui devient « le détour nécessaire pour parvenir à soi³⁰ ». Cette quête des ascendants n'est pas effectuée par nostalgie ou par souci de conservation, mais

²⁷ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 103.

²⁸ Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, 124 p.

²⁹ Virginie Linhart, *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Seuil, 2008, 180 p.

³⁰ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 80.

dans une volonté de « savoir *qui* on est en interrogeant ce dont on *hérite*³¹ ». S'il est question du passé et des ancêtres, c'est dans le but de parler du présent et du personnage principal :

[L]e retour du thème familial dans la production narrative dit [...] une interrogation du sujet, car les narrateurs de ces récits de filiation semblent privés de toute mémoire, et inquiets d'une incertaine identité. Ils déportent dans le temps des ascendants et des ancêtres un souci de soi que les temps présents n'apaisent pas³².

L'héritier est ainsi porteur d'un poids qu'on peut qualifier de « conscience d'un héritage³³ ». La quête a pour objet de l'en alléger ou encore de le réconcilier avec ce legs. Si l'aboutissement de la quête peut mettre fin aux questionnements du personnage principal des œuvres, il n'en est pas toujours de même pour les écrivains de ce genre, puisqu'on remarque que l'exploration de l'ascendance se limite rarement à une seule œuvre. Effectivement, après *Les champs d'honneur* (1990)³⁴ évoquant surtout les grands-parents, Jean Rouaud consacre *Des hommes illustres* (1993)³⁵ à la figure paternelle, puis *Pour vos cadeaux* (1998)³⁶ à la figure maternelle. Les publications d'Annie Ernaux en sont d'autres exemples puisque, après avoir traité du père dans *La place* (1983)³⁷, elle évoque la mère dans *Une femme* (1988)³⁸ et dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997)³⁹.

Pour ce qui est du corpus québécois à l'étude, le problème de transmission familiale se traduit par l'absence d'un parent (pour Noah, Joyce, Michel et Louis) ou par la mort d'un parent

³¹ *Ibid.*, p. 82.

³² Laurent Demanze, « Mélancolie des origines », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir. publ.), *Relations familiales dans les littératures françaises des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 315.

³³ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 85.

³⁴ Jean Rouaud, *Les champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 192 p.

³⁵ Jean Rouaud, *Des hommes illustres*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 178 p.

³⁶ Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, 192 p.

³⁷ Annie Ernaux, *op. cit.*

³⁸ Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, 112 p.

³⁹ Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1997, 112 p.

(pour Loup et le bouquiniste anonyme), motivant ainsi une quête identitaire. En effet, un sentiment de manque est présent dans les trois œuvres. En témoigne une certaine inadéquation au monde, qui semble être le résultat de la définition morcelée de l'identité des personnages. Par exemple, le narrateur de *Nikolski* reste attaché au seul vestige de son père qu'il n'a jamais connu, une boussole jouet, qui devient une sorte de guide, à l'image du rôle traditionnel donné à un père. Cet objet apparaît donc comme rassurant. Pourtant, il n'indique pas le nord, il semble donc d'une fiabilité douteuse; ce compas indique néanmoins le chemin que prendra le narrateur à la fin de l'œuvre, c'est-à-dire celui de la sortie de la librairie où il s'enterre depuis son adolescence. Dans *Congorama*, Michel semble pressentir que quelque cloche avec ses origines. La scène d'ouverture du film souligne d'ailleurs la difficulté qu'il éprouve à rédiger un discours d'hommage à propos de son père. Il essaie de trouver une ressemblance entre Hervé et lui pour rendre le discours plus personnel, sans y arriver. Il sera révélé plus tard qu'il ne s'agit pas de son père biologique. Du côté de *Forêts*, la famille de Loup semble aux prises avec une malédiction puisqu'en plus de brouiller toutes les pistes menant au passé, toutes les mères sur cinq générations sont poussées à abandonner leur fille, et les pères à sacrifier leur fils pour réaliser leur rêve. Paradoxalement, malgré le secret maintenu sur les origines, la question héréditaire a détruit la vie des femmes de la famille en alimentant une colère et une rancune envers celles qui les ont abandonnées. C'est également dans cette œuvre que la nécessité des origines est la plus forte. En effet, Loup se voit en quelque sorte confier la mission de mettre fin à ce cycle en allant au bout de la quête identitaire, accomplissement qu'aucune de ses ascendantes n'a réussi. Sa grand-mère lui fait promettre de trouver la réponse à la douleur qui enchaîne les femmes de leur famille. Au cours de ses découvertes, elle constatera la dualité présente au cœur de la question de l'héritage bien représentée par les paroles de Douglas : « Loup, le fil du passé nous lie et nous relie. » (*F.*, p. 83). Cette phrase met ainsi en lumière les deux côtés de la filiation, celui enchaînant l'héritier dans une forme de déterminisme familial et celui reliant un destin individuel au destin d'une collectivité. Il est donc évident avec cette œuvre que le défaut de transmission conduit au besoin de connaître ses origines.

Dans certains cas, le défaut de transmission est volontairement maintenu par les ancêtres. Les œuvres du corpus mettent en scène des parents gardant le silence sur leur passé. Dans *Nikolski*, Joyce apprend à l'aube de l'adolescence qu'on lui a toujours menti sur la disparition

de sa mère puisqu'elle n'est pas morte peu après sa naissance. Elle a plutôt décidé de partir du foyer conjugal sans donner de nouvelles. Pour ce qui est de l'œuvre de Falardeau, Michel apprend dans la quarantaine qu'il a été adopté. N'ayant plus l'usage de la parole, Hervé, son père adoptif, lui fait lire la correspondance entretenue avec la religieuse ayant pris en charge l'adoption afin qu'il découvre par lui-même la vérité. On peut même se demander si son père adoptif avait l'intention d'informer Michel de son origine, car c'est le petit-fils, Jules, qui provoque le dévoilement de la vérité en questionnant son père sur sa propre origine. L'absence de ressemblance physique entre les trois personnes crée un malaise intergénérationnel incitant Hervé à mettre fin à l'ignorance de Michel. Un silence d'une autre nature est maintenu au sein de sa famille biologique. En effet, Lucie refuse d'aider Louis à chercher son père disparu pour ne pas revisiter son propre passé douloureux. Elle connaît d'ailleurs bien le poids du secret puisque, à quatorze ans, elle a été contrainte par ses parents et le clergé catholique de cacher sa grossesse hors mariage et s'est fait retirer son premier-né dès la naissance. Bref, cette caractéristique du récit de filiation est bien présente dans les œuvres du corpus et cette présence contredit une affirmation faite par Viart, qui écrit ceci :

Il semble que cette insistance soit liée au symbolisme paternel : celui-ci représente l'autorité, le savoir social, plus que la mère, plus largement vouée aux apprentissages intimes de la petite enfance. Il incarne le Discours. Du reste, il n'y est guère question, dans les récits de filiation consacrés à des figures féminines, de leur "silence"⁴⁰.

Ce n'est certes pas le cas dans la littérature québécoise contemporaine comme les derniers exemples le prouvent, tout comme d'autres œuvres dont *Fugueuses* (2005) de Suzanne Jacob⁴¹, *Hier* (2001) de Nicole Brossard⁴², ou encore *La fiancée américaine* (2012) d'Éric Dupont⁴³,

⁴⁰ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *op. cit.*, p. 103.

⁴¹ Suzanne Jacob, *Fugueuses*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005, 321 p.

⁴² Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2001, 353 p.

⁴³ Éric Dupont, *La fiancée américaine*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2012, 557 p.

sans oublier *Incendies* de Mouawad⁴⁴, pour ne nommer que celles-là, ce dont les études de Lori Saint-Martin témoignent d'ailleurs amplement⁴⁵.

1.3.3 Hantise des ancêtres

Qu'il soit tu ou non, l'héritage peut prendre la forme d'une hantise, c'est pourquoi on peut parler de poids ou de charge lourde à porter dont il faut s'alléger. Cette hantise témoigne d'un paradoxe compte tenu du défaut de transmission dont il a été question : le manque des disparus se transforme en présence excessive. L'héritier serait ainsi la synthèse imparfaite et incohérente de ses ancêtres, ce qui contribue à son déchirement identitaire. Cette dimension du récit de filiation a été développée par Laurent Demanze, principalement dans son article « Les possédés et les dépossédés » : « L'héritier contemporain est ainsi pris au cœur d'une contradiction [...] il est à la fois *dépossédé* de son inscription généalogique et *possédé* par ces vies antérieures à l'ascendance⁴⁶. » Dans la création, cela se traduit par « une revenance des ancêtres, qui prennent possession des héritiers et continuent à vivre *à leur corps défendant*. Ces récits sont en effet peuplés de fantômes et de spectres qui semblent réclamer leur dû et parasiter l'existence des héritiers⁴⁷. » Ces revenants n'ont pas nécessairement la forme de fantômes dans le sens surnaturel du terme, mais sont en fait « des souvenirs refoulés ou des secrets inavouables qui s'emparent mystérieusement de l'héritier⁴⁸. » Ainsi, il arrive qu'un traumatisme intergénérationnel se transmette inconsciemment, comme l'a montré la psychanalyse. En abordant la hantise des ancêtres dans son analyse des récits de filiation, Demanze se rapporte

⁴⁴ Wadji Mouawad, *Incendies*, *op. cit.*

⁴⁵ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, 331 p.

⁴⁶ Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 12.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

à ce que Nicolas Abraham et Maria Torok ont théorisé dans *L'écorce et le noyau*⁴⁹ comme le « fantôme » et la « crypte » :

Tous les mots qui n'auront pas pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalées, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et *mis en conserve*. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*⁵⁰.

C'est l'état dans lequel seraient inconsciemment plongés les personnages des récits de filiation rongés par les secrets inavoués de leurs ancêtres. Un des cas de figure de cette hantise est lié à un deuil impossible à achever, notamment lorsque le défunt n'a pas pu bénéficier d'une sépulture. Le rite de l'enterrement étant souvent absent chez les ascendants des héritiers du récit de filiation, la séparation entre morts et vivants et entre passé et présent ne peut pas se faire, comme l'a exposé Carine Trevisan dans son essai *Les fables du deuil*⁵¹. L'héritier garde donc sur lui le souvenir du défunt comme si son corps lui servait de tombeau. La possession devient perceptible lorsqu'il se trouve contraint de répéter à son insu les mêmes actions que les ancêtres qui le hantent. C'est le cas, par exemple, du personnage de Marie dans *Les champs d'honneur* de Jean Rouaud⁵², qui conserve symboliquement en elle le corps de son frère mort durant la Première Guerre mondiale. L'accident qu'elle provoque, une fuite de gaz, est semblable à ce qui a tué son frère au combat, causant chez elle des blessures pulmonaires similaires, bien que beaucoup moins graves. De son côté, Pierre Bergounioux traite directement de cette question dans son œuvre *La Toussaint*, au début du troisième chapitre :

Les morts existent deux fois : dehors, avant et, ensuite, dedans. [...] Les plaques de marbre scellées sur les tombes, il serait plus logique, plus conforme à la nature des choses de se les accrocher en sautoir, sur le ventre, et de se promener avec. Un simple coup d'œil indiquerait à qui l'on a affaire, étant entendu que l'enveloppe de peau, c'est comme une dalle de ciment. Il y a plein de gens, les mêmes, dessous. En vérité, ce n'est pas sous le bloc de maçonnerie qu'ils se trouvent. Il n'y a plus rien dans la terre. Elle est paisible,

⁴⁹ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2012 [1987], 494 p.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁵¹ Carine Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 107-108.

⁵² Jean Rouaud, *Les champs d'honneur*, *op. cit.*

immobile. C'est encore ici qu'ils résident. C'est pour ça qu'on n'arrête pas de s'agiter, à cause de leurs dissensions continuelles, de leur différend ininterrompu. Mais comme on nous a dit qu'ils reposaient en paix, on sera longtemps à comprendre – si toutefois on comprend – que c'est eux et pas nous. On est eux. On risque même de le rester sans soupçonner un seul instant que c'était maintenant, qu'on aurait pu être nous⁵³.

Cette manière de considérer le deuil est éclairante dans le cadre de ce mémoire, car on y illustre clairement que l'héritier porte l'empreinte des ancêtres comme une part de son identité et que cette charge empêche son propre épanouissement, soit la possibilité d'être pleinement lui-même.

Cette hantise se retrouve donc liée au deuil et à la mélancolie étudiés sous l'angle de la psychanalyse par Freud⁵⁴, qui effectue un parallèle entre ces deux états pour étudier les mécanismes de la mélancolie. En effet, tout comme c'est le cas chez l'endeuillé, le mélancolique vit une « perte d'objet dérobée à la conscience⁵⁵ », un deuil impossible à faire puisqu'il maintient cet objet dans le domaine des vivants, allant jusqu'à s'y identifier complètement. Cette identification imaginaire est nécessaire pour éviter l'effondrement du moi, mais s'accompagne également d'un état d'autodépréciation. Ce concept a également été étudié par Abraham et Torok, qui l'expliquent ainsi : « la mélancolie est une identité entravée, minée par le doute ou aliénée par des figures antérieures⁵⁶. » Cela explique notamment la présence d'une tonalité mélancolique dans les récits de filiation puisqu'on y retrouve de la culpabilité, du remords et de l'autodépréciation chez l'héritier, comme l'a souligné Demanze dans ses études.

Il faut admettre que cet état mélancolique ne s'applique pas à l'entièreté du corpus à l'étude. S'il est vrai que les personnages se sentent en quelque sorte incomplets, ce qui justifie d'ailleurs leur recherche d'identité sur le plan héréditaire, la plupart tâchent de vivre une vie

⁵³ Pierre Bergounioux, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994, p. 40-41.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (A. Weill, trad.), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011 [1917], 94 p.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶ Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *op. cit.*, p. 16.

normale et complète sans être systématiquement dans un état de ressassement, d'autodépréciation ou de désintérêt du monde. Effectivement, les personnages de *Nikolski* et de *Congorama* ne correspondent pas à cet état, mis à part à de brefs moments. Joyce est effectivement prise de lassitude à l'égard de son mode de vie après 10 ans de clandestinité et remet en doute l'appel de ses ancêtres flibustiers; Michel traverse une phase de déprime puisqu'il n'arrive pas à trouver ses parents biologiques et va jusqu'à maudire le coin de pays qui l'a vu naître. Seulement dans *Forêts* sent-on fortement cette tonalité mélancolique, où Loup vit la mort de sa mère, Aimée, comme un matricide. Elle se sent responsable de son décès parce que sa naissance a grandement diminué la durée de vie de sa mère qui avait refusé d'avorter, s'empêchant ainsi de subir des traitements plus draconiens durant sa grossesse, traitements qui lui auraient probablement sauvé la vie. Aimée, avant ce sacrifice, accordait peu d'importance à ce qui l'entourait et à elle-même. C'est d'ailleurs une tirade sur l'indifférence qui ouvre la pièce, où l'on retrouve les paroles suivantes :

Je ne me souviens ni de la fin de guerre du Vietnam ni du début de la guerre du Liban et je confonds la Crise d'octobre avec l'Immaculée Conception avec mai 68 parce qu'on m'interdit d'injurier l'un ou l'autre. [...] Je ne sais plus exactement quand on a marché sur la lune [sic], je sais juste que c'est après la mort de Kennedy parce que je suis née quelque part entre les deux, mais pourquoi on a tué Kennedy et pourquoi je suis née, fouillez-moi (*F.*, p. 11).

Indifférente envers l'histoire du monde et envers sa propre existence, elle trouve un sens à sa vie seulement après la tuerie de Polytechnique. Comme sa mère avant elle, Loup entretient une rancune envers ses ancêtres et a peu d'estime pour elle-même, voyant sa vie comme une fatalité. Sa douleur se cache sous un masque colérique et hostile; elle nie ainsi ses émotions. Bref, la tonalité mélancolique au sens de dépréciation personnelle et de rancœur est surtout présente dans la pièce de théâtre du corpus.

En revanche, on retrouve la *possession* des ancêtres au sens de Demanze dans toutes les œuvres du corpus. En effet, dans *Nikolski* de Dickner, les personnages de Noah et de Joyce suivent une route semblable à celle de leurs ancêtres. Dans le cadre de ses études universitaires, Noah se retrouve à travailler contre son gré en tant qu'archéologue sur un site de fouilles autochtone, lui-même métis de par sa mère. Il finira par orienter ses études sur le nomadisme alors même qu'il tente de fuir cette part de son identité en s'ancrant dans une vie sédentaire.

On ne peut d'ailleurs passer sous silence les fantômes de ses aïeux occupant la roulotte, *Granpa*, qui prend ainsi la forme du dépositaire de la mémoire des ancêtres chipeweyans de cette famille nomade. Plusieurs éléments le rapprochent également de la famille paternelle sans qu'il le souhaite. En effet, les allusions marines hantent le roman, ce qui rappelle constamment son père qui a passé la majeure partie de sa vie sur un bateau. Du côté de Joyce, sa grande admiration pour le passé légendaire des Doucet la mènera à suivre le mouvement d'exil familial amorcé par son oncle Jonas et à devenir pirate informatique dans la métropole. Si ce métier est une actualisation de la « carrière » des Doucet, travailler dans une poissonnerie et partir « à la pêche » au matériel informatique dans les poubelles se rapprochent davantage de celle de son père et de ses oncles, avec qui elle a pourtant coupé les ponts. Pour ce qui est de *Congorama* de Falardeau, Michel fait le même métier que son père biologique dont il ignore l'existence, suivant inconsciemment ses traces. De plus, les deux frères semblent hantés par des images liées à leur origine. Que ce soit au sein des paysages, de la décoration des lieux ou dans leurs rêves, la direction artistique est pensée de telle sorte que leur passé semble les poursuivre. Dans la pièce de Mouawad, les membres de la famille de Loup reprennent les mêmes gestes et les mêmes paroles que leurs ancêtres sur cinq générations. Ils répètent les erreurs de leurs aïeux, héritage maudit auquel la famille semble être condamnée. Les mères abandonnent leurs filles en bas âge, tandis que les pères sacrifient le bonheur de leurs fils pour réaliser leur rêve personnel. De plus, la mise en scène de Mouawad a la particularité de faire partager la scène à Loup et à ses ancêtres qui surgissent ainsi à tout moment. Ce choix donne l'impression qu'il s'agit de revenants. La présence du fragment d'os de Ludivine dans le cerveau d'Aimée peut également être perçue comme un parasite « continu[ant] à vivre en [elle] à [son] corps défendant⁵⁷ ». La manière d'expliquer la maladie qu'est le cancer comme une cellule qui n'accepte pas de mourir renvoie d'ailleurs étrangement à cette hantise des ancêtres. À travers cette maladie, qui est le déclencheur de la quête à la base de la pièce, Aimée semble victime des stigmates intergénérationnels qu'elle porte. C'est l'os de son ancêtre présent dans son cerveau qui rend sa tumeur inopérable et ce sont les crises d'épilepsie où elle voit Lucien, son arrière-arrière-grand-père, qui en causent la découverte. La transmission d'une mémoire intergénérationnelle est aussi palpable dans les échos tissés entre des personnages de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

génération différentes. Par exemple, Loup reprend les mêmes paroles qu'Odette (*F.*, p. 59), sa lointaine aïeule, au sujet de sa conception de l'amour, tout comme elle partagera la même interrogation que Samuel (*F.*, p. 87), son arrière-arrière-grand-père, concernant la manière de trouver un sens à sa vie et une place dans le monde. L'héritier est donc aux prises avec une contradiction intérieure : « Tout se passe comme si ces héritiers problématiques étaient tiraillés entre la nécessité moderne d'une *destitution* des figures parentales pour advenir à soi et le souhait d'une *restitution* des vies de l'ascendance pour qu'elles ne sombrent pas dans l'oubli⁵⁸. » Autant ils souhaitent se détacher du passé de leur famille, autant, dans leur volonté de détachement, ils finissent par marcher dans les mêmes traces sans le savoir ou s'y retrouver ramenés de force pour pouvoir retrouver la paix et se départir de leur hantise : « Le récit de filiation oscille alors entre la genèse de soi entravée et la difficile survie d'autrui en soi, entre l'identification et la distance⁵⁹. » La relation problématique avec le passé signale ainsi un déchirement apparemment irréparable entre l'intime et le collectif.

1.3.4 Restituer

Cette écriture des origines reflète une volonté de restitution de la part du personnage principal ou de l'auteur (lorsque le récit se situe davantage du côté de l'autobiographie). Il ne s'agit pas simplement de rappeler ce qui fut pour perpétuer une mémoire, car la restitution est également une forme d'hommage. Selon Viart, « [r]estituer c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c'est aussi – peut-être surtout – *rendre* quelque chose à quelqu'un⁶⁰. » Ainsi, en racontant les bribes d'histoires du passé, l'héritier témoigne en quelque sorte de son estime pour ses ancêtres, peu importe la grandeur de leurs actions. En étudiant ces romans sous cet angle, on remarque qu'ils mettent généralement en scène des personnages issus des classes populaires, souvent oubliés : « [R]ien ne témoigne de la vie d'un homme

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 270.

⁶⁰ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 96.

banal. On n'en tient pas registre, ni mémoire⁶¹. » Michon a d'ailleurs intitulé son premier texte publié *Vies minuscules* (à l'opposé des hommes *illustres* auxquels s'intéressait Plutarque). Le choix de ce qualificatif oriente justement le récit vers les oubliés de l'Histoire. Le devoir de retourner sur les traces de la vie d'un « homme banal » est généralement confié à l'héritier, qui s'avère souvent être le personnage principal ou le narrateur. Ainsi, l'héritier, peu importe la classe dont ses ancêtres sont issus, doit se définir par rapport à cette mémoire. Il s'agit d'un héritage dont il se trouve redevable malgré lui et où se mêle un sentiment de dette : « Les narrateurs de ces récits de filiation tentent ainsi de renverser la dette en don, et l'incertitude des ascendants en figures plus achevées⁶². » L'horizon fantasmé du récit de filiation serait même, selon Demanze,

[n]on pas un récit *sur* les ascendants, [...] mais un récit *des* ascendants, où ils prennent la parole pour dire les secrets tus et les événements ignorés. Car le récit de filiation qui bute contre le silence des parents et les générations d'oubli rêve de restituer aux êtres du passé une parole qu'ils n'ont pas eue⁶³.

Il y a en quelque sorte témoignage à travers les descendants afin de mettre au jour les heurts du passé maintenant que le passage du temps leur permet de s'exprimer par un intermédiaire ou de mettre un terme à un sentiment de honte. En donnant une voix à ce passé et en comblant les trous de la mémoire, l'héritier met également fin au ressassement tourmentant dont il est l'objet, comme si une fois complète, l'histoire pouvait s'arrêter et se fixer, car « [i]l importe d'identifier ceux que nous avons été, avant, pour leur rendre justice, bien sûr, mais pour [nous] en libérer, aussi, vivre au présent, être soi⁶⁴. » On est donc en présence d'une volonté libératrice, à la fois pour les ascendants, qui seront délestés du poids du secret ou de la honte

⁶¹ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 80.

⁶² *Ibid.*, p. 37.

⁶³ Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *op. cit.*, p. 22.

⁶⁴ Pierre Bergounioux, *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Pleins feux, 2000, p. 34. Cité par Laurent Demanze dans « Un héritage sans testament », *op. cit.*, p. 230.

menant au silence, et pour les héritiers, qui pourront ainsi continuer leur chemin plus légers, sachant qui ils sont et où ils vont.

Cette volonté de restitution de la part des héritiers est aisément décelable dans les œuvres du corpus. Dans *Congorama*, elle constitue le cœur de la diégèse : Louis est en effet averti par une ancienne collègue de son père disparu qu'on tente de salir sa réputation d'ingénieur et que son devoir filial est d'en sauver l'héritage intellectuel et de retrouver ses plans afin de le blanchir de tout soupçon. Si Louis accorde peu de considération à cette mise en garde au premier abord, il est pris de remords au décollage de son avion pour la Belgique et se sent obligé de réagir. C'est ainsi qu'il se met à la recherche des dernières traces de son père et qu'il fait par la même occasion la rencontre de son frère aîné, jusque-là inconnu. Paradoxalement, c'est ce dernier qui, inconsciemment, honorera l'héritage du père puisqu'il poursuivra son œuvre en construisant la voiture électrique tant rêvée. Louis ne le dénonce pas, son crime devient en quelque sorte légitime par le devoir filial. Par ailleurs, le métier d'écrivain de son père adoptif, Hervé, permet une autre forme de restitution, car son dernier livre, portant le même titre que le film, dévoile l'histoire de l'adoption clandestine de Michel et met ainsi au jour l'histoire anonyme de Lucie, sa mère biologique, dont la grossesse était restée secrète en raison des interdits imposés par la société catholique. Du côté de l'œuvre de Dickner, cette volonté de restitution s'inscrit davantage en filigrane. D'une part, Joyce croit que son destin est de suivre la voie flibustière de ses ancêtres, et elle en tire sa ténacité (*N.*, p. 124). Elle nomme d'ailleurs tous ses ordinateurs par un nom de pirate légendaire. Elle veut rendre honneur à ses ancêtres et sent la pression filiale, souhaitant qu'ils soient fiers d'elle (*N.*, p. 105). D'autre part, l'héritage autochtone de Noah prend peu de place dans sa vie, mais il conserve la volonté de ne pas trahir ses ancêtres. On le sent bien par le malaise qu'il entretient à l'égard du cours de préhistoire amérindienne du professeur Scott, où ce dernier expose la version passablement archaïque de l'histoire autochtone canadienne, racontée du point de vue biaisé des « Blancs » (*N.*, p. 127). Enfin, la réaction de Noah, dès qu'il apprend être père, peut être considérée comme une manière de rectifier l'absence du sien. Bien que Jonas sache qu'il est le père de Noah et du narrateur, il se contente d'envoyer des cartes postales sans jamais rencontrer ses fils et perd finalement contact avec eux. Noah, lorsqu'il découvre ses traits physiques dans le visage de Simón, le fils d'Arizna, n'hésite pas : il trouve un prétexte pour partir au Venezuela

et rester vivre avec eux (N., p. 209). Cette découverte coïncide d'ailleurs avec une certaine remise en question du sens de sa vie. Quand il apprend qu'il est père, il voit soudainement clairement son futur qu'il n'arrivait pas auparavant à définir. Ainsi, il ne rend certes pas hommage à son père, mais rembourse la dette de Jonas en ne suivant pas sa voie. C'est aussi ce qu'on retrouve chez Loup dans *Forêts* : sa quête est liée à un devoir de mémoire et à un travail de réconciliation avec ses ancêtres. En menant à bien sa recherche généalogique, elle pardonne les erreurs de ses ascendants.

1.3.5 Filiations littéraires

Ce type de récits se définit par une interrogation sur l'héritage littéraire en plus de celle sur l'héritage familial. En effet, les écrivains de ce genre s'inscrivent dans la lignée d'autres auteurs, que ce soit par l'évocation de la vie de Rimbaud dans *Rimbaud, le fils* de Michon⁶⁵ ou par l'importance, dévoilée à la fin de *L'acacia*⁶⁶, qu'a eue la lecture de Balzac dans la vocation d'écrivain de Claude Simon⁶⁷, ou encore par la comparaison entre la trajectoire de Bergounioux et le rapport au père de Flaubert abordée dans *L'orphelin*⁶⁸. Ainsi, « cette vague du roman familial qui marque la littérature présente ne relève pas seulement d'un mode thématique mais reproduit dans la fiction ce qu'il en est de la relation de l'écrivain à son héritage culturel⁶⁹. » Cette référence aux textes passés serait une manière non pas de mythifier ces textes mais de chercher « dans l'écriture de l'autre les traces et les traitements de ses propres interrogations⁷⁰. » C'est pourquoi la question de la médiation ne s'effectue pas que sur le plan familial, mais également sur le plan intertextuel à travers une mémoire de la littérature qui

⁶⁵ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Un et l'autre », 1991, 119 p.

⁶⁶ Claude Simon, *L'acacia*, *op. cit.*

⁶⁷ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *op. cit.*, p. 127.

⁶⁸ Pierre Bergounioux, *L'orphelin*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1992, 181 p.

⁶⁹ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *op. cit.*, p. 129.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 131.

rejoint le ressassement et le sentiment de dette qui accompagne la mélancolie. Selon Demanze, cette filiation culturelle vient « combler une défaillance de [l]a propre parole [de l'écrivain], dans le désir de colmater une nomination empêchée de la douleur. [...] [C]'est aussi la marque d'un cannibalisme mélancolique⁷¹ ». Ainsi, la thématique filiale centrale dans le récit et l'héritage dont les personnages sont à la recherche rejoignent les évocations intertextuelles auxquelles les artistes ont recours. Ces derniers inscrivent leurs œuvres dans une continuité littéraire en s'inspirant d'autres auteurs, en leur rendant hommage ou en s'inscrivant dans un héritage culturel commun. Cela se présente surtout par des liens intertextuels sous-entendus dans les œuvres du corpus. Comme plusieurs œuvres de Mouawad, *Forêts* peut être considérée comme une tragédie contemporaine. On y voit des références directes à la mythique famille des Atrides à travers le destin des ancêtres de Loup, mais aussi à la Genèse par l'Éden terrestre qu'Albert, son aïeul, souhaite bâtir dans la forêt des Ardennes. Du côté de *Nikolski*, les inspirations maritimes sont manifestes, en particulier celle de *Moby Dick* d'Hermann Melville. Le nom des personnages de Jonas et Noah renvoie, quant à eux, à la tradition judéo-chrétienne. Le dénouement ne se passe-t-il pas en plein déluge? Enfin, dans *Congorama*, il y a certes un lien intéressant à faire entre la soudaine cécité partielle de Michel et celle d'Œdipe. N'a-t-il pas « tué » la paternité intellectuelle de son père biologique? Ces différentes formes de filiations littéraires feront l'objet du troisième chapitre portant sur la transmission.

1.3.6 Flou générique : entre (auto)biographie et fiction

Sur le plan formel, une des caractéristiques du récit de filiation selon Viart est sa forme hybride. Il se présente à cheval entre la biographie, l'autobiographie et la fiction. Les deux premières s'entremêlent puisque l'auteur-narrateur, pour se raconter lui-même, doit d'abord raconter la vie de ses ancêtres; il passe par l'histoire de l'autre pour constituer sa propre histoire. C'est aussi ce qui brouille les repères génériques de l'autobiographie selon Demanze puisque les récits de filiation viennent « inscrire au plus intime du sujet les figures d'altérité⁷². » Toutefois, il s'agit d'une histoire morcelée comportant des zones d'ombre et des trous de

⁷¹ Laurent Demanze, « Mélancolie des origines », *op. cit.*, p. 322.

⁷² Laurent Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 36.

mémoire qu'une enquête ne permet pas toujours d'élucider. C'est là où la fiction entre en jeu afin de combler les espaces laissés vacants par les pièces manquantes du casse-tête identitaire. Ainsi, on parle d'un récit présentant une « tension entre factuel et fictif⁷³ ». Ne respectant ni la forme traditionnelle de l'autobiographie ni celle du roman, le récit de filiation présente en effet une forme impure plongeant souvent dans la vie réelle des auteurs-narrateurs et de leur famille, mais complétant le manque d'informations par le recours à la fiction. Ce flou explique pourquoi la notion de « récit » a été choisie par Viart pour déterminer génériquement ce type de textes. Il convoque la notion de figuration pour expliquer cet entre-deux, qui se trouverait entre la *représentation*, qui a pour but de rendre compte d'événements réels, et la *fiction*, qui est une invention délibérée. Il en donne la définition suivante : « La *figuration* est le texte qui entreprend de dire comment l'écrivain (le narrateur) *se figure* que les choses ont pu se passer, en fonction des éléments tangibles dont il dispose, des informations accumulées sur ce type d'événements, sur la période, sur les réalités sociales, et les *habitus* du moment, du milieu, etc.⁷⁴ ».

Si Ernaux évoque la mort réelle de son père dans *La place*⁷⁵ ou que Claude Simon parle de l'absence de son propre père dans *L'acacia*⁷⁶ ou encore que Bergounioux aborde sa propre situation d'orphelin dans le livre du même titre, les œuvres du corpus sont plutôt basées sur un contenu fictif. Une des particularités du récit de filiation québécois par rapport aux récits de filiation français étudiés par Viart et Demanze serait donc que les artistes ne font pas, en général, de lien concret avec leur vie personnelle ou leur propre relation avec leurs parents comme en témoigne le corpus. *Forêts* est d'ailleurs une des premières pièces de Mouawad qui ne prenne pas place dans son pays d'origine. C'est pourquoi cette forme mitoyenne que Viart identifie comme une caractéristique est d'une importance discutable étant donné que cela exclurait par le fait même le corpus à l'étude ainsi que bon nombre d'œuvres québécoises qui correspondent pourtant bien au genre du récit de filiation tel qu'il a été défini jusqu'ici. De

⁷³ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 85.

⁷⁴ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *op. cit.*, p. 110.

⁷⁵ Annie Ernaux, *La place*, *op. cit.*

⁷⁶ Claude Simon, *L'acacia*, *op. cit.*

plus, certains des auteurs sur lesquels Viart base cette caractérisation ont eux-mêmes voulu se dissocier d'une démarche autobiographique⁷⁷.

1.3.7 Éclatement de la mise en récit

La forme du récit de filiation revêt une autre particularité. Comme il en a été question, sur le plan du contenu, ce genre aborde une mémoire lacunaire liée à un égarement identitaire, le plus souvent chez le narrateur. Les récits sont donc à l'image de la mémoire du sujet, morcelée et éclatée. L'histoire se déploie avec hésitation comme l'identité blessée du personnage, qu'il essaie de redéfinir par une recherche sur les ascendants. Les récits ne suivent pas une linéarité chronologique, mais prennent la forme d'un recueil de paroles et de scènes du passé, puis d'une enquête, puisqu'on y consigne le parcours suivi, les difficultés, les doutes et les résultats de l'investigation, tout en ayant recours à des hypothèses⁷⁸. On ne se limite pas à raconter le résultat de l'enquête, mais bien tous ses tours et détours et même les fausses pistes voire l'impossibilité de résoudre l'énigme. Tout comme l'affirme Demanze, le travail de la mémoire remonte le temps non pas à travers un « ordre chronologique des générations, mais [un] ordre herméneutique de la recherche des traces et de la découverte des archives⁷⁹. » C'est pourquoi on a souvent recours dans les récits de filiation à la figure de l'archéologue ou de l'ethnologue fouillant les archives familiales. La forme de l'enquête est également fréquente et l'héritier y tient trois rôles à la fois. Il est victime, puisque son héritage lacunaire l'empêche d'effectuer son récit de soi; enquêteur, puisqu'il effectue la plongée dans les archives afin de retracer et de décoder le passé; coupable, puisqu'en dévoilant les secrets de famille, il transgresse la volonté

⁷⁷ Dominique Viart, « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : Récits de filiations et fictions biographiques, dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir. publ.), *Vies en récit. Formes littéraires de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 118.

⁷⁸ Dominique Viart, « Chapitre 3 : Récits de filiation », *op. cit.*, p. 85.

⁷⁹ *Idem.*

des ascendants⁸⁰. Ainsi, on y retrouve souvent des objets de toutes sortes en lien avec la mémoire, tels que des lettres, des photographies, des journaux intimes qui deviennent des moteurs du récit, objets de remémoration ou de reconstitution, projetant le lecteur dans une autre époque. Bref, comme la transmission est rompue, « le récit de filiation multiplie les figures de la cassure chronologique ou de la brisure narrative [...] comme dans un palimpseste, où le présent serait souterrainement hanté par les heures révolues du passé⁸¹. »

Les œuvres du corpus correspondent bien à cette organisation particulière. Dans *Forêts*, Loup se laisse convaincre que pour accepter la mort de sa mère, elle doit enquêter sur les origines de sa famille maternelle malgré la promesse faite à cette dernière de ne pas chercher à comprendre. Elle incarne ainsi les trois rôles clés du récit d'enquête. De plus, Douglas, qui l'aide dans cette quête, n'est nul autre qu'un paléontologue, savant qui se consacre à l'exploration de ce qu'il reste des époques lointaines. Le tout se fait dans une forme non linéaire où s'enchevêtrent cinq générations qui reprennent vie devant le spectateur. Dès que Loup et Douglas mettent la main sur un indice, cela provoque des ellipses, des analepses ou la superposition du même événement à des époques différentes. La mise en scène permet ainsi aux personnages du passé de jouer la scène qui vient d'être découverte devant les spectateurs comme si elle avait lieu dans l'esprit de la descendante. À travers les témoignages de sa grand-mère, le journal de son arrière-arrière-arrière-grand-oncle ou le dossier médical de son arrière-grand-mère, Loup fouille le passé et tâche d'en rassembler les morceaux épars. Du côté de *Congorama*, la même histoire est racontée deux fois au cours du film, mais à travers les points de vue différents des deux frères. Si tous deux cherchent leur père, Michel et Louis n'ont cependant pas le même vécu ni les mêmes pistes à explorer, surtout que Michel fait fausse route dès le début du fait d'avoir confondu deux noms de famille, recherchant un certain M. Legrand au lieu de Legros. Les deux fils « victimes » d'abandon se retrouvent à jouer les « enquêteurs » et à devenir, malgré eux, le « criminel » l'un de l'autre en raison de leur méfiance mutuelle. Enfin, dans *Nikolski*, le changement de focalisation à chaque chapitre plonge le lecteur dans l'univers d'un des personnages et même dans celui du narrateur. La vie

⁸⁰ Laurent Demanze, « Un héritage sans testament », *op. cit.*, p. 230.

⁸¹ Laurent Demanze, « Mélancolie des origines », *op. cit.*, p. 317.

des trois personnages s'entremêle d'ailleurs à mesure que l'on approche du dénouement, donnant ainsi une allure déroutante à un récit qui est par ailleurs bien ficelé. Le roman comporte aussi les traces du récit d'enquête, comme dans les premières pages où le narrateur se compare à un archéologue plongeant dans les souvenirs de sa mère, l'archéologie étant justement le domaine d'études de Noah.

1.4 Conclusion

En définitive, le récit de filiation tel que Dominique Viart et Laurent Demanze l'ont théorisé trouve un écho indéniable dans les œuvres québécoises contemporaines. On constate en effet, à la fois dans la littérature française et dans la littérature québécoise, « un intérêt marqué pour la mise en récit de l'exploration des racines familiales⁸² ». Les œuvres qui explorent la « posture de l'héritier⁸³ » et « la question de la transmission problématique de la mémoire du sujet⁸⁴ » sont nombreuses et se déploient dans plus d'une pratique artistique, comme en témoigne le corpus. Confrontés aux lacunes et aux silences entourant leur histoire familiale, les personnages d'héritiers des récits de filiation québécois se trouvent désorientés devant un passé secret qui empêche la compréhension de leur présent et les possibilités de leur avenir. Ils doivent donc explorer ce passé « par le biais d'un récit parfois hésitant, incertain, rempli de blancs, de vides, de failles⁸⁵. » C'est pourquoi ces récits se présentent souvent sous la forme de quêtes identitaires dans lesquelles les secrets mis au jour influencent la manière dont se déploie l'intrigue. Ainsi, la littérature québécoise contemporaine aborde elle aussi la question du sujet pour « montrer comment l'individu se construit dans le détour de l'autre, en

⁸² Robert Dion, « Chapitre 5 : Venir après : filiation et héritage », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir. publ.), *La construction du contemporain*, *op. cit.*, p. 43.

⁸³ La formule est utilisée au sein du projet de recherche dirigé de 2008 à 2011 par Martine-Emmanuelle Lapointe, « Postures de l'héritier dans le roman québécois contemporain », duquel plusieurs publications critiques sur le sujet découlent.

⁸⁴ Robert Dion, *op. cit.*

⁸⁵ Anne Martine Parent et Karin Schwerdtner, *op. cit.*

assimilant à l'intérieur de soi la communauté des ascendants⁸⁶. » Bien que les protagonistes des œuvres à l'étude semblent porter le poids du passé, ils tâchent en réparant la transmission déficiente de s'en libérer pour mener une vie sans entraves. Une autre forme de filiation y est présente à travers le legs littéraire, voire intellectuel, car comme « la filiation renvoie à un mouvement, à la structuration d'un sens où s'élisent ascendants et héritiers, où s'opèrent à la fois la transmission et la réécriture, la notion soulève aussi les questions d'influence, d'association, de reconnaissance⁸⁷. » Ces associations peuvent également se faire sous le couvert d'un « détournement de l'héritage⁸⁸ » ou d'une quête identitaire « sous un mode distancié, souvent même parodique⁸⁹ », témoignant d'un certain malaise de la transmission et de postures d'héritiers problématiques. Ainsi, quelle que soit la manière d'aborder la question filiale, il semble qu'elle soit au cœur des préoccupations de bon nombre d'œuvres québécoises du début des années 2000. L'étude des récits éclatés et des identités morcelées présentés dans *Forêts* de Mouawad, *Nikolski* de Dickner et *Congorama* de Falardeau vise à explorer trois cas de figure particulièrement riches.

⁸⁶ Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁷ Martine-Emmanuelle Lapointe et Anne Caumartin, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe et Daniel Letendre, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁹ Andrée Mercier, « Avatars parodiques de la quête identitaire dans le roman québécois contemporain », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 90.

CHAPITRE II

LES FILIATIONS ROMPUES

Je ne sais rien de cette histoire, presque rien,
c'est une histoire trouée comme une layette mal tricotée,
c'est une histoire en pointillés, une histoire sans histoire,
un mot mystère dont on a oublié d'encoder les lettres
à l'intérieur de la grille. [...] Ce n'est pas un récit sur
ma mère. Ce n'est pas un récit sur mon père.
C'est un récit qui parle de l'absence de récit.¹

Martine Delvaux

2.1 Introduction

Les œuvres du corpus sont trois variations imaginaires du récit de filiation multipliant les représentations d'un héritage brisé sous une forme non linéaire, faite d'enchevêtrements, de juxtapositions et de dédoublements. Or, on peut se demander comment ces motifs de rupture peuvent être liés plus intimement que par l'absence de linéarité. Force est de constater que ce qui noue cette discontinuité formelle et cette brisure filiale est l'enquête. Beaucoup de récits d'enquête contemporains « mêlent investigation policière, événements historiques et destin individuel des protagonistes² », trois aspects majeurs des œuvres à l'étude. Les points communs entre les récits de filiation et les récits d'enquête sont en effet nombreux et éclairants. Tout comme le récit de filiation, le roman policier (dont le récit d'enquête est l'avatar

¹ Martine Delvaux, *Blanc dehors*, Montréal, HélioTropé, 2015, p. 60, 150.

² Catherine Douzou, « Histoires d'enquêtes : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », dans Bruno Blanckeman, Alice Mura-Brunel et Marc Dambre (dir. publ.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 115.

contemporain³) reconstitue une histoire inconnue du lecteur ou de l'enquêteur et, pour ce faire, « le récit se fonde sur une narration régressive⁴. » Le présent s'avère donc être une investigation du passé. On voit également se déployer en parallèle l'histoire de l'enquête et celle du crime commis⁵, du moins si on arrive à en retracer le déroulement. On est donc en présence de deux histoires qui cohabitent dans le même récit tout comme dans le cas du récit de filiation, où les protagonistes recherchent la vie inconnue de leurs ancêtres et la révèlent ensuite par bribes en brisant la linéarité du récit. Ainsi, en voulant retracer un passé lacunaire, que ce soit dans le récit de filiation ou le récit d'enquête, les indices constituent le moteur du récit : ils « sont des reliquats de l'histoire première dans l'histoire seconde⁶. » Ces récits se rapportent ainsi au paradigme indiciaire, selon la théorie avancée par Carlo Ginzburg dans un essai publié en 1979 et repris par la suite dans l'ouvrage *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire* en 1986. Ginzburg attire d'abord l'attention de ses lecteurs sur les détails, les traces infinitésimales, en rappelant la « méthode morellienne⁷ », mise sur pied à la fin du XIX^e siècle, permettant de déceler les faussaires par l'observation de petits éléments de moindre importance lors de l'étude de peintures italiennes. Il associe cette étude des signes picturaux à l'origine de la psychanalyse et à l'importance qu'accorde Freud aux gestes inconscients qui deviennent des symptômes au sein d'« une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs⁸. » Ginzburg établit également une analogie entre cette méthode indiciaire

³ Nicolas Xanthos, « Raconter le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », dans Frances Fortier et Andrée Mercier, *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéité », 2011, p. 113.

⁴ Jean-Maurice Rosier et Paul Bleton, « Roman policier », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, p. 532.

⁵ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978 [1971], p. 11.

⁶ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 125.

⁷ Elle tire son nom de celui qui l'a théorisée, Giovanni Morelli.

⁸ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » dans *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010 [1986], p. 230.

mise sur pied par Morelli et la démarche attribuée à Sherlock Holmes par son créateur, Arthur Conan Doyle, liant ainsi la peinture, la psychanalyse et le roman policier, signes picturaux, symptômes psychiques et indices criminologiques. Ces observations lui permettent ensuite d'avancer une hypothèse sur la question du raconter. En effet, Ginzburg propose que l'idée même de narration serait née à une époque bien plus ancienne que la littérature elle-même à travers le métier de chasseur :

Au cours de poursuites innombrables il [le chasseur] a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir d'empreintes inscrites dans la boue, des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes. Il a appris à sentir, enregistrer, interpréter et classifier des traces infinitésimales comme les filets de bave⁹.

C'est en imaginant une séquence narrative à partir des traces laissées par un animal que le chasseur tâche de reconstituer le trajet de sa proie afin de la rattraper ou d'en deviner les mouvements. La conception de la narrativité de Ginzburg est utile pour l'étude du récit de filiation puisqu'elle éclaire la construction particulière qui soutient ces œuvres. Comme l'exprime Johanne Villeneuve dans *Le sens de l'intrigue*, dans une approche historiographique, Ginzburg

prend pour appui l'incidence de l'*effet* sur la motivation narrative : qu'est-ce qui, au-delà d'un sujet *œuvrant*, force une histoire à se constituer? [...] Le matériau n'est plus défini passivement comme ce qui doit subir le travail du conteur, mais il est toujours déjà, de manière dynamique, ce qui *conduit* le conteur à découvrir le récit¹⁰.

Ainsi, l'apparente déconstruction des œuvres du corpus est à l'image de la quête des protagonistes. À cause de leur mémoire lacunaire, ceux-ci tâchent de se raconter à travers le peu de matériau qui leur a été transmis; c'est donc à « l'expérience du déchiffrement des traces¹¹ » que le lecteur assiste. Les enquêteurs policiers ou les héritiers enquêteurs pistent le

⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰ Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2004, p. 381.

¹¹ Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 253.

passé en repérant les traces laissées sur la « scène du crime ». Tout comme c'est le cas dans un récit de filiation présentant un personnage d'héritier en pleine quête identitaire, le « récit de l'enquête sera donc une tentative de ramener le désordre à l'ordre, d'effacer le crime initial par la découverte – sinon le châtement – du coupable¹². » Chaque œuvre du corpus se présente ainsi comme une enquête lancée non pas par un meurtre ou un crime à proprement parler, mais par un événement qui ébranle le monde des protagonistes, leur faisant paradoxalement revêtir un triple rôle. Ils sont à la fois victime, coupable et enquêteur de leur propre histoire, ce qui les lance dans une tentative de réparation de la brisure thématique (identitaire) et formelle (temporelle). C'est pourquoi expliquer l'éclatement des récits de filiation québécois par le biais du récit d'enquête semble une avenue éclairante. Les protagonistes constatent d'abord le morcellement dont leur histoire filiale fait l'objet et prennent ainsi conscience de leur filiation rompue. De là, ils tirent la motivation les poussant à plonger dans la mémoire du passé en déchiffrant les indices laissés par les ancêtres tels des enquêteurs de leur propre identité.

Comme *Forêts* de Mouawad illustre le mieux le propos de ce mémoire en présentant toutes les caractéristiques du récit de filiation, il a semblé plus pertinent de systématiquement commencer par son analyse avant de passer aux autres cas de figure.

2.2 Victime

2.2.1 Des liens familiaux désarticulés

2.2.1.1 *Forêts*

Le personnage principal de *Forêts* est une adolescente de 16 ans du nom de Loup. Sa mère vient de mourir à la suite d'un cancer. Cette perte revêt un caractère particulier, car elle avait été prédite avant même la naissance de la jeune fille. En effet, Aimée avait appris être atteinte d'une tumeur au cerveau lors de sa grossesse. Comme garder l'enfant mettait en péril ses

¹² Marc Lits, *Le roman policier : Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999, p. 80.

chances de survie, les médecins lui avaient conseillé d'avorter, afin que, sans avoir à protéger l'enfant, des traitements plus draconiens, mais plus efficaces, puissent être employés et la guérir. Cependant, dans un geste d'amour et de don de soi, Aimée a refusé d'interrompre sa grossesse, diminuant ainsi considérablement son espérance de vie. Elle a ainsi fait passer la vie de Loup avant la sienne, sacrifice que l'adolescente considère pourtant comme de la lâcheté. Ayant l'impression de porter le blâme de la mort d'Aimée, Loup garde rancune à sa mère. Elle vit sa perte comme un matricide puisqu'elle se sent responsable de sa mort avant même sa naissance : « AIMÉE. Je voulais te donner la vie... LOUP. Arrête! Chaque fois que tu me dis ça, tu m'obliges à te dire que je t'ai pris la tienne » (*F.*, p. 33). Ce sentiment de culpabilité ne tire pas seulement ses origines de la mort d'Aimée, mais aussi de ses dernières volontés. La mère a fait promettre à sa fille de ne pas enquêter sur sa mort en cherchant à comprendre le mystère médical qui entoure sa tumeur. Cette responsabilité s'alourdit quand son père, Baptiste, et un paléontologue, Douglas Dupontel, tentent de la convaincre de ne pas tenir sa promesse. Comprendre la complexité de la maladie d'Aimée leur semble la seule manière pour Loup de faire son deuil. Devant leurs conseils insistants, Loup nie sa douleur en prétendant qu'elle n'a pas besoin de comprendre la mort de sa mère. Ce comportement correspond justement à ce que Daniel Letendre avance au sujet de la présence de l'héritier adolescent dans la littérature québécoise des années 2000, qui apparaît en crise : « En adoptant des comportements destructeurs, en entrant en conflit ouvert avec l'héritage, les adolescents présentés [...] se placent eux-mêmes dans la position de la victime sacrificielle¹³ ». La tendance de Loup à s'isoler du monde qui l'entoure correspond bien à cette observation. D'ailleurs, sur le plan scénographique, le choix de son costume¹⁴ souligne son attitude têtue et acariâtre. La comédienne est entièrement vêtue de noir et porte un maquillage charbonneux, ce qui lui donne une allure d'adolescente gothique maladroite, révélant ainsi un personnage qui se cache sous un masque sombre d'agressivité. Elle s'en sert comme d'un « rempart à un incommensurable

¹³ Daniel Letendre, « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise dans le roman québécois récent », *Tangence*, n° 98, hiver 2012, p. 117.

¹⁴ On se base ici, ainsi qu'à toutes les observations scénographiques subséquentes, sur la mise en scène de Mouawad présentée à la Place des Arts de Montréal en juin 2010 dans le cadre du Festival TransAmériques.

chagrin¹⁵ ». C'est une manière de se dissocier de sa mère et ainsi de camoufler son sentiment de perte et de culpabilité : « vous allez arrêter de définir ma vie à travers la mort de ma mère » (F., p. 36). Lors de sa rencontre avec Douglas, elle prétend ne pas avoir de cœur et « vivre sans chagrin » (F., p. 34). Il la confronte ainsi : « Alors pourquoi pleurez-vous? Pourquoi vous habillez-vous en noir? Pourquoi tremblez-vous? Pourquoi êtes-vous si brutale avec moi? Pourquoi l'adolescente que vous êtes massacre-t-elle ainsi l'enfant qu'elle a été? » (F., p. 34). Le paléontologue tente de la connecter avec ses émotions afin de la convaincre qu'il est nécessaire de connaître ses origines. En abordant brièvement le thème de l'enfance, cette réplique s'ancre ici à la fois dans le passage du temps et dans l'évolution du personnage. En niant la douleur du passé, l'adolescente Loup ne peut se projeter dans le futur et passer à la vie adulte. Dans *Le sang des promesses*, « l'enfance est un couteau planté dans la gorge¹⁶ », c'est-à-dire une période associée au traumatisme que les personnages d'adolescents doivent surmonter par la quête identitaire afin de « réapprendre à avaler [leur] salive¹⁷ ». Ainsi, l'odyssée de Loup vers les origines est aussi une quête de soi.

Si on entre dans le drame par la perte de la mère, ce n'est pas seulement là que prend sa source l'absence de transmission, mais aussi dans le mystère que revêtent la maladie et le sacrifice d'Aimée. En effet, ce n'est pas la tumeur maligne dont elle est affectée qui est étrange, mais le fait que celle-ci se soit développée autour du fœtus de son jumeau conservé à l'état embryonnaire et logé dans son cerveau. Aimée semble ainsi enceinte de deux enfants, « tous les deux dans son corps » (F., p. 19), telles des traces du temps. Le deuxième appartenant au futur est mis en péril par le premier issu d'un passé qui ne veut pas s'éteindre. La manière de représenter l'embryon-tumeur dans la mise en scène souligne son côté menaçant. Il est joué par un homme nu armé d'un couteau et couvert d'écritures rappelant les promesses familiales non tenues. Il rôde autour des autres personnages comme s'il était aux prises avec une soif de vengeance. Impossible de douter de la portée symbolique de cette anomalie rarissime,

¹⁵ Tanya Déry-Obin, « De la reconnaissance à la responsabilité. L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n° 2, automne 2014, p. 29.

¹⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, op. cit. p. 28.

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

puisqu'encore plus incongrue, l'autopsie effectuée à la suite de la mort d'Aimée révèle que ce jumeau est en fait une partie de la mâchoire de sa grand-mère inconnue. Ces méandres médicaux prouvent bien qu'Aimée et sa fille sont victimes des stigmates d'un passé familial qu'elles ignorent.

Loup est le personnage principal de l'œuvre, celle par laquelle on découvre l'histoire de sa famille. Cependant, on peut affirmer que bien qu'elle soit la dernière victime de sa famille, elle n'est pas la seule. Le sentiment d'abandon qu'elle ressent à la perte de sa mère a été vécu par plusieurs autres femmes de sa famille, ce qui les rend toutes incomplètes et victimes d'une ignorance forcée de la filiation dont elles sont issues. Les trois dernières générations de femmes ont en effet été adoptées dès leur plus jeune âge, coupant à chaque fois une branche de l'arbre généalogique. C'est pourquoi on peut affirmer à la suite d'Hortense Archambault que chez « Wajdi Mouawad l'identité ne rassure pas, elle est manquée en perpétuelle reconstruction. Elle est, avec une évidence à travers son œuvre, complexe et fragmentaire¹⁸ ». On comprend rapidement au cours de la pièce que l'abandon n'est que la pointe de l'iceberg. Ce sont des sacrifices que les mères ont été contraintes de faire pour assurer le bonheur de leur enfant, sans que cela réussisse. Cette filiation est rompue pour cacher l'horreur à laquelle a été conduite la famille Keller à la fin du XIX^e siècle. Le destin funeste de cette famille, dont est issue Loup, est digne d'une tragédie antique. En tentant de se couper de la malédiction qui semble s'abattre sur eux, les ascendants ont gardé le silence. Cependant, les descendants n'arrivent pas à tourner la page. Cela témoigne de la réflexion sur l'héritage entamée par Wajdi Mouawad depuis l'écriture de la première pièce de la tétralogie *Le sang des promesses* :

[Ces] histoires abordent [...] la question de l'héritage. Celui dont on hérite et celui que l'on transmet à notre tour. Mais là, il ne s'agit pas d'un héritage conscient. Il s'agit de tout ce que l'on nous transmet dans le silence, dans l'ignorance et qui pourtant déchire notre existence et broie notre destin. Il s'agit de cet héritage sourd que des générations et des générations peuvent se transmettre jusqu'à ne plus avoir le choix, par trop de douleur, que

¹⁸ Hortense Archambault, « Préface », dans Wajdi Mouawad, *Qui sommes-nous? Fragments d'identité*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entre-Vues, Leçons de l'université », 2011, p. 18.

de briser le tamis qui nous voile la vérité, pour faire en sorte que cet héritage silencieux, devienne un héritage bruyant, évident, cru, étalé là, sous la lumière¹⁹.

Ainsi, le fait que l'héritage soit tu ne le rend pas moins déterminant et maintient la malédiction vivante. On verra que les descendants se retrouvent hantés par leurs ancêtres, comme c'est souvent le cas dans les récits de filiation au Québec comme en France.

2.2.1.2 *Nikolski*

Tout comme dans *Forêts*, la rupture des liens de filiation se fait en raison de la disparition d'un parent dans *Nikolski*. En effet, le roman s'ouvre sur le récent décès de la mère du narrateur. Ce dernier se retrouve ainsi avec la responsabilité de se départir des biens de sa mère. Il se lance dans cette tâche de manière expéditive, une façon de vivre son deuil dans l'action et sous le couvert de l'humour noir, notamment en calculant le volume que les trente dernières années de la vie de sa mère occupent dans un camion à ordures, soit trente sacs « pour un total de 1 800 litres » (*N.*, p. 13). Cependant, ce ton de légèreté ne leurre pas le lecteur puisqu'à travers cet amoncellement d'objets à jeter, le narrateur transmet la solitude dans laquelle il est plongé, elle lui laisse « le monde entier sur les épaules » (*N.*, p. 14). En expliquant son envie de vider les placards, il exprime la force de ce sentiment ainsi : « je me retrouvais soudain seul au monde, sans amis ni famille, avec l'urgente nécessité de continuer à vivre. Il fallait larguer du lest. » (*N.*, p. 14). Les tâches ménagères dans lesquelles il s'enlise lui permettent de prendre le pouls de ce qu'il laisse derrière lui et d'organiser la suite de sa vie, lui qui est justement à l'aube de l'âge adulte. Si le fait de s'entourer des objets de sa mère est souvent une manière d'être en sa présence et de se remémorer ses souvenirs d'enfance, le narrateur se retrouve plutôt plongé dans la vie de sa mère antérieure à sa naissance, en face d'une femme qu'il ne reconnaît pas, qu'il n'a pas connue :

Ces objets poussiéreux appartenaient à une lointaine vie antérieure [...]. Leur masse, leur texture, leur odeur s'insinuaient dans mon esprit et parasitaient mes propres souvenirs. Ma

¹⁹ Wajdi Mouawad, propos recueillis par Agnès Santi, « Entretien. *Le sang des promesses* », Paris, *La Terrasse*, juin/juillet 2009, p. 1.

mère se réduisait désormais à un tas d'artefacts déconnectés, exhalant la boule à mites. [...] Ce qui ne devait être qu'un simple coup de balai se transformait peu à peu en épreuve initiatique (*N.*, p. 15).

Constater ce passé caché de sa mère l'amène à remettre en question sa propre identité. Ainsi, le narrateur se retrouve non seulement devant un défaut de transmission causé par l'absence de ses parents, mais aussi devant le passé d'une femme inconnue à la jeunesse nomade et bohème plutôt qu'une banlieusarde préférant rester tranquille au fond du jardin. Ne reconnaissant plus la mère de ses souvenirs, il se « retrouve en territoire vierge, sans point de repère » (*N.*, p. 26). C'est dans cet état de désorientation que survient une subite reconnexion avec son père absent. Le narrateur n'a jamais connu son père, Jonas Doucet, si ce n'est à travers les lettres qu'il échangeait avec sa mère. En parcourant les journaux intimes de cette dernière, ce qui lui semble le plus évocateur est le souci qu'elle y met à omettre de mentionner son père, « ce géniteur évanescent » (*N.*, p. 18). C'est pourquoi le seul cadeau que Jonas lui a offert refait surface « des fosses oubliées de [sa] mémoire » (*N.*, p. 18) au moment précis où il se heurte au passé inconnu de sa mère. Ainsi, le seul point de repère dans cette accumulation d'objets du passé est précisément ce père. Il se lance donc dans la recherche frénétique d'un cadeau de celui-ci, une boussole-jouet. Cette boussole revêt une grande importance pour lui : « Unique preuve tangible de l'existence de mon père, elle avait été l'étoile polaire de mon enfance, l'instrument glorieux qui m'avait permis de traverser mille océans imaginaires! » (*N.*, p. 18-19). Il la porte d'ailleurs autour du cou jusqu'au dénouement du récit. De tous les jouets d'enfants, le choix de cet objet est loin d'être banal : la boussole rappelle le métier de marin de son père, vocation hautement nomade, mais il s'agit surtout d'un outil de navigation servant à s'orienter, un guide, selon une vision rassurante et traditionnelle de la figure paternelle. Or la boussole semble défectueuse. Décrite d'ailleurs comme un « pauvre gadget à cinq dollars » (*N.*, p. 19), elle ne remplit pas sa fonction première, celle d'indiquer le nord. Cette description, qui reflète celle du père, montre qu'il est un modèle paternel sur lequel on ne peut pas compter. Jonas n'a-t-il pas omis de donner signe de vie depuis quatorze ans? N'a-t-il jamais émis l'envie de rencontrer son fils? Il est par ailleurs paradoxal que Jonas occupe le poste d'opérateur radio dans la marine, métier basé sur le maintien de la communication, lui qui excelle à la rompre. Il est donc relégué au silence radio comme s'il souffrait métaphoriquement de « l'atrophie des cordes vocales » (*N.*, p. 32), maladie qui l'effraie justement. Ainsi, ce cadeau du père témoigne d'une « défaillance de la

fonction paternelle²⁰ ». Cependant, la direction indiquée par la boussole est le village de Nikolski situé dans l'archipel des Aléoutiennes en Alaska. Cette indication ne semble pas être simplement le fruit d'une dysfonction, car on apprend plus tard qu'il s'agit du dernier endroit connu où Jonas aurait résidé. La direction indiquée « dit peut-être vrai au sens symbolique. Non pas : c'est au père de montrer le nord, mais bien : là où est le père, se trouve le nord²¹ ». Cet objet représente donc le père dans toutes ses dimensions : il symbolise sa présence défaillante dans la vie de son fils, la direction à prendre pour aller à sa rencontre, mais aussi la porte de sortie de la bouquinerie où son fils travaille comme si Jonas tentait de lui lancer un signal quant à la voie à prendre dans la vie.

Jonas Doucet a également un autre fils qu'il n'a jamais rencontré non plus, Noah. Jonas a jadis traversé les prairies canadiennes dans la roulotte de Sarah, la mère de Noah, et une proximité éphémère s'est développée entre eux sur la route de l'Ouest. Quelques cartes postales attendues avec impatience constituent le seul contact entre le fils et le père. Pourtant, lorsque Noah décide de quitter sa mère à la fin de l'adolescence, aller à la rencontre de Jonas ne l'attire plus : « L'ouest, c'était son père, homme lointain et mystérieux » (*N.*, p. 46). Épris d'indépendance, il prend plutôt la direction opposée en allant vers l'est, à Montréal. Noah semble en effet peu souffrir de l'absence de son père. La narration y fait rarement allusion, mais, au dénouement du roman, alors que Noah se remémore les années passées à Montréal, le lecteur apprend que son père a partagé avec lui bien des nuits d'insomnie : « les nuits où il pensait à son père, les nuits où il essayait d'imaginer Nikolski » (*N.*, p. 299). Le manque est ainsi affirmé et a contribué aux diverses remises en question qu'il a traversées, car l'origine de Noah demeure peu claire tout au long de l'œuvre. Il se présente tantôt comme venant de l'Alberta, tantôt de la Saskatchewan, tantôt du Manitoba. Alors que l'emplacement particulier de sa naissance, précisément au centre géographique du Canada, est empreint de romantisme, Noah décrit ce lieu avec peu de fierté comme le « centre exact de rien du tout » (*N.*, p. 35). Il

²⁰ Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010, p. 24.

²¹ *Idem.*

aborde ainsi son identité comme un « obscur tabou » (*N.*, p. 28), sujet qu'il tâche d'éviter en détournant la conversation. Il est sans racines, condition de la vie de nomade qu'il a partagée avec sa mère jusqu'à l'âge adulte. En fait, Sarah Riel est issue de la nation chipeweyan et elle a adopté le nomadisme après avoir perdu le droit d'habiter dans sa réserve natale. Puisque Noah n'a pas choisi ce mode de vie, il ne partage pas la vision idéalisée que les sédentaires ont de la route, qui revêt à leurs yeux une aura de liberté et d'aventure. C'est plutôt une manière de vivre qui l'empêche de s'ancrer quelque part et de développer des liens avec d'autres personnes que sa mère. Ils se déplacent pourtant à proximité de réserves où vivent des membres de la famille maternelle, des parents dont elle parle sans toutefois émettre l'idée de leur rendre visite. C'est pourquoi il en est question comme d'une « parenté invisible » (*N.*, p. 36). Noah semble s'être résigné autant au nomadisme qu'à l'absence de famille : « Son arbre généalogique était comme tout le reste : une chose fugace, qui fuyait avec le paysage » (*N.*, p. 36). Bref, son identité filiale est liée aux cartes routières, qui sont sa configuration du monde et son premier lieu d'apprentissage : « [J]amais plus il ne saurait distinguer un livre d'une carte routière, une carte routière de son arbre généalogique, et son arbre généalogique de l'odeur de l'huile à transmission. » (*N.*, p. 38).

Le dernier personnage au centre du roman a également un rapport particulier à la famille. Joyce a perdu sa mère quelques mois après sa naissance. On lui a d'abord fait croire que sa mère était morte, mais Joyce a découvert dans l'enfance qu'elle était partie sans donner de nouvelles et l'avait abandonnée à Tête-à-la-Baleine avec son père. Comme c'est souvent le cas dans les récits de filiation, la famille de Joyce conserve ce secret pour ne pas avoir à affronter une réalité scandaleuse. Joyce vit certes un manque; sa famille maternelle est « invisible, absent[e] » (*N.*, p. 55) et ne se réduit qu'à une seule personne, son grand-père Lyzandre Doucet. Tous les membres de la famille se seraient exilés un à un à la suite du premier départ, celui de son oncle Jonas parti à bord d'un navire à l'âge de quatorze ans. Par contre, son grand-père maternel a affublé ses aïeux d'une aura légendaire et héroïque en révélant à Joyce qu'elle est l'ultime descendante d'une lignée de pirates. Joyce semble n'avoir aucune rancune envers sa mère de l'avoir abandonnée; elle entretient plutôt une fascination pour cette famille exilée, nomade et aventurière. Les modèles féminins issus de sa lignée paternelle ne sont guère inspirants. C'est pourquoi elle se résigne à l'absence de sa mère : « À quoi servait une mère en

chair et en os, hormis asséner des tâches domestiques et des récriminations? Joyce préférerait une mère invisible et légendaire » (*N.*, p. 64). Elle s'est donc mise, au fil des histoires racontées par son grand-père, à idolâtrer les aïeux maternels : « [L]'invisibilité des ancêtres corsaires rend leur sort d'autant plus attirant²² ». C'est le seul moyen de s'évader de la famille paternelle, qu'elle trouve envahissante.

Chez les trois personnages, le parent absent prend davantage d'espace dans l'esprit de l'héritier et dans le récit que celui avec lequel il a partagé près de vingt ans de sa vie. Loin d'être seule comme Noah, Joyce a une famille nombreuse du côté de son père, les Kenty. Cependant, celle-ci est décrite comme étouffante et turbulente. Joyce semble n'occuper que le rôle de ménagère au sein de son foyer et celui de bouc émissaire de ses cousins. Elle entretient d'ailleurs peu de liens avec les membres de sa famille en se tenant davantage en retrait, et sa parenté a peu de considération pour elle : « Joyce intervenait rarement dans les discussions. On ne demandait rien à cette petite cousine bizarre et, pour tout dire, on s'apercevait à peine de sa présence. » (*N.*, p. 63). On ne peut donc pas dire qu'elle fait pleinement partie de cette famille de pêcheurs. Le seul endroit où elle se sent bien, son refuge, est la maison de son grand-père maternel, qui se trouve justement à l'écart du village, ce qui témoigne encore de la marginalité des Doucet au sein de leur communauté. Lors de son entrée à la polyvalente loin de Tête-à-la-Baleine, alors qu'elle se croit libérée de sa famille paternelle, de lointains parents inconnus font surface pour l'héberger, telles les branches d'un « arbre généalogique tentaculaire » (*N.*, p. 67). Les Kenty symbolisent ainsi la « famille [...] inépuisable » (*N.*, p. 67) au sein d'une petite communauté sédentaire et isolée de Basse-Côte-Nord, prison dont Joyce souhaite se sauver, souffrant « de claustrophobie, un problème sans doute naturel lorsqu'on appartient à une famille éparpillée aux quatre coins de l'Amérique du Nord. » (*N.*, p. 60). Le patronyme Kenty n'apparaît d'ailleurs qu'une seule fois dans tout le roman, mais celui de Doucet s'y retrouve amplement, et ce, orthographié de toutes les manières. Elle s'empresse d'ailleurs de le porter lorsqu'elle fugue. C'est le nom de ses ancêtres pirates et celui de son grand-père, seul membre de sa famille avec qui elle a une réelle relation. C'est pourquoi la vocation de flibustière lui

²² Jeanette Den Toonder, « Lieux de rencontres et de transitions : espaces liminaires et zones de contact dans *Nikolski* », *Francophonies d'Amérique*, n° 31, 2011, p. 16.

semble évidente, malgré le fait que les récits de Lyzandre ne font état d'aucune femme pirate. Là encore, elle est marginale et en manque de modèle féminin pour la guider. La découverte d'un petit article de journal où on relate l'arrestation d'une certaine Leslie Lynn Doucette, pirate informatique habitant les États-Unis, est pour elle une révélation semblant précipiter sa fugue. Puisqu'elle ne réussit pas à retracer sa mère, cette lointaine cousine présumée est tout ce qui l'empêche de plonger dans un certain vide généalogique; elle lui indique d'ailleurs la direction à prendre vers l'actualisation de la profession familiale.

Tout comme dans *Forêts*, les protagonistes de *Nikolski* ont la particularité d'être à l'aube de l'âge adulte. Cela explique sans doute pourquoi on retrouve un motif similaire, soit le désir de se dissocier de ses parents et de voler de ses propres ailes. Cependant, pour ce faire, les personnages de jeunes adultes doivent trouver leur voie et, comme dans les récits de filiation les héritiers ne savent pas bien d'où ils viennent, il leur est difficile d'aller vers l'avenir. L'origine mal définie « menace la possibilité de ce "[d]ire qui je suis" essentielle à la naissance d'une voix singulière²³ ». Ils essaient donc de se projeter à partir d'un socle bancal, craqué et souvent peu fiable, ce qui nuit à leur avancée.

Daniel Letendre fait remarquer dans son article « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise et le roman québécois récent » que les romans des années 2000 présentent une figure d'héritier adolescent réagissant souvent à un père silencieux : « L'héritage laissé par le père est celui du silence, d'un récit manquant, mais également d'une impossibilité à porter le regard vers l'avant²⁴. » Le récit correspond à une tentative d'émancipation et de construction de soi-même sous la forme d'une quête identitaire. Elle peut prendre plusieurs formes : active et en mouvement comme celle de Loup qui parcourt l'Europe à la recherche de son identité ou plus introspective et parsemée de doutes comme celle des personnages de *Nikolski*. Noah et Joyce réagissent à leur malaise par rapport à la transmission en quittant brusquement le lieu de l'enfance, poussés par un besoin d'indépendance. Ainsi, les personnages doivent « créer leur

²³ Daniel Letendre, *op. cit.*, p. 103.

²⁴ *Ibid.*, p. 110. Il va de soi qu'on peut étendre cette constatation à la figure de la mère absente ou silencieuse, comme en témoignent les œuvres du corpus et bien d'autres œuvres actuelles.

propre histoire et [...] *justifier* leur appartenance au continent, ce qui ne peut être possible qu'en se défaisant du cadre identitaire imposé par le milieu familial, qu'ils perçoivent comme un espace d'enfermement²⁵. » Le premier chapitre portant sur le personnage de Noah commence par le moment de son réveil lors du dernier matin passé avec sa mère. L'inconfort ressenti dans la couchette de la roulotte est caractéristique de la fin d'une période :

Lorsqu'il avait cinq ans, cette étroite couchette lui semblait pourtant immense. Maintenant, pas une nuit ne passe sans qu'il ne récolte une bosse au crâne ou une écorchure au coude. Il se débat quelques minutes dans l'espoir de trouver une posture confortable, et cette lutte silencieuse achève de le réveiller (*N.*, p. 27).

Ce grand enfant qui se débat dans un espace trop étroit renvoie à la nécessité de sortir du giron maternel. Il est prêt à s'extirper de la matrice de l'enfance qui ne lui convient plus. D'ailleurs, cette roulotte et la voiture qui la déplace sont nommées *Granpa*, personnification dépositaire de la mémoire de la famille maternelle. C'est un lieu hautement symbolique, ne serait-ce que par la manière dont on le désigne, mais aussi parce qu'on mentionne le plus naturellement du monde que des fantômes de leurs ancêtres chipeweyans, dont le grand-père de Noah, y vivent aussi, un peu désorientés dans leur observation du monde moderne. Ce véhicule-maison qui ne s'arrête jamais bien longtemps et qui refuse de s'approcher de la mer ne convient plus au Noah de dix-huit ans qui prépare son départ depuis déjà plusieurs mois. Pour lui, l'émancipation passe par l'éducation. Il a étudié en autodidacte avec le but précis que l'université soit sa porte d'entrée dans le monde réel, celui des sédentaires. Il choisit d'aller s'installer à l'est, dans une ville dont il ne sait rien et d'étudier dans un domaine choisi par hasard. On voit bien que les études sont davantage un prétexte et un espace de liberté qu'une vocation. C'est l'inconnu qui l'intéresse. D'ailleurs, les seuls domaines pour lesquels il prétend avoir des aptitudes sont des programmes fantaisistes : « le *certificat de nomadologie appliquée* ou le *baccalauréat en errance internationale* » (*N.*, p. 47). L'absence de toutes disciplines connexes à son mode de vie semble signifier qu'il doit s'en dissocier pour aller de l'avant. Le nomadisme a aussi forgé chez lui un rapport particulier à l'espace et au foisonnement matériel. Lorsqu'il visite sa

²⁵ Jimmy Thibeault, « Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique : la représentation de l'espace et du récit identitaire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *@analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, p. 287.

nouvelle chambre dans l'appartement de Maelo, il est impressionné par ce grand espace qu'il lui est possible d'occuper entièrement. Il se compare même à un cosmonaute sorti se promener dans le vide spatial (*N.*, p. 90), ce qui est bien exagéré pour caractériser la chambre d'un petit appartement montréalais. Il lui semble impossible de remplir tout l'espace disponible. Toutefois, près de cinq ans plus tard, tous les coins de cette pièce sont occupés par des piles d'objets de toutes sortes : « Noah ne peut regarder cet encombrement sans penser à sa mère. [...] Les trois cuillerées de désordre qu'il pourrait retirer de sa chambre semblent dérisoires en comparaison de ces grands espaces » (*N.*, p. 152). Il s'est donc sédentarisé et attaché à l'accumulation que l'immobilité permet, mais dès qu'il est question d'espace, une force le ramène vers sa mère et les prairies canadiennes. Ces moments sont légèrement empreints de nostalgie, mais surtout d'une remise en perspective du chemin parcouru depuis qu'il a commencé sa vie indépendante. On peut aussi le remarquer par sa réaction lorsqu'il constate, un jour, qu'une inconnue s'est installée à sa table à la bibliothèque : « Noah se découvre des instincts territoriaux – un sentiment équivoque, lorsqu'on a été élevé à une vitesse moyenne de 60 kilomètres à l'heure. » (*N.*, p. 138). S'il prend le parti de cohabiter avec l'étudiante au fil des jours comme le souvenir de sa mère le lui enseigne, son premier réflexe est un profond malaise et une envie de réclamer son territoire. La conversation qu'Arizna et lui auront quelques jours plus tard sur le territoire traditionnel des Inuits n'est pas anodine. En affirmant : « [l]e territoire, c'est surtout l'identité » (*N.*, p. 143), Arizna prouve sans le savoir que le rapport à l'espace de Noah a grandement à voir avec une part de son identité. Bref, Noah est un nomade sédentarisé tiraillé par des modes de vie contraires. Le sujet de recherche qu'il propose à Thomas Saint-Laurent porte d'ailleurs sur les traces et les déchets qu'ont laissés les nomades à travers les époques, au fil de leur sédentarisation. Pour ce qui est de Joyce, elle a patiemment attendu la fin de l'adolescence pour quitter sa famille, bien qu'elle en ait eu envie depuis l'enfance. D'ailleurs, l'isolement ressenti par sa vie à Tête-à-la-Baleine est bien palpable lorsqu'elle en sort pour la première fois : « Hypnotisée, elle regardait le reflet des phares sur l'asphalte mouillé. Elle sortait enfin des cartes marines de son père pour s'aventurer dans un monde non cartographié » (*N.*, p. 68-69). C'est l'inconnu et la liberté qui l'attirent. Dans son cas, elle s'émancipe grâce à la fugue et à la clandestinité. Lorsqu'elle loue un petit appartement à Montréal, la perspective d'avoir un lieu à elle, aussi petit et insalubre soit-il, la réjouit. Elle le considère comme « sa petite île Providence personnelle. » (*N.*, p. 86). Elle qui se destine à

devenir pirate a trouvé son repaire. D'abord, seule la fugue l'oblige à se cacher, ensuite la fraude et le vol d'identité auxquels elle occupe ses nuits la contraignent à se fondre dans le paysage. Son emploi sans prétention à la poissonnerie lui permet de ne pas se faire remarquer. Pas étonnant que son poisson favori soit la plie, un spécialiste du camouflage : « Ce pleuronectidé peu glorieux, ni redoutable ni athlétique, maîtrise le mimétisme au plus haut degré. » (*N.*, p. 187). Joyce retire d'ailleurs de la fierté à se faire passer pour une citoyenne modèle, notamment auprès du concierge : « [Il] salue Joyce d'un hochement de tête – complicité respectueuse que l'on réserve aux citoyens salariés et honorables. La plus belle réussite de Joyce en matière de camouflage. » (*N.*, p. 189). Cependant, ce mode de vie ne va pas sans sacrifice. Condamnée à demeurer seule et à vivre sous de fausses identités, elle devient vite à l'image de sa famille maternelle, invisible, « une pirate sans visage » (*N.*, p. 198).

Ainsi, contrairement à *Forêts* ou à *Congorama*, dans *Nikolski*, on ne cherche pas directement les ancêtres à travers un déplacement dans l'espace. Le mouvement sert plutôt aux personnages à tenter de se chercher eux-mêmes en dépit de leur héritage familial déficient. C'est pourquoi cette filiation rompue, causée par l'absence d'un de leur parent et par leur besoin de s'émanciper à la fin de l'adolescence, lance le récit.

2.2.1.3 *Congorama*

Dans *Congorama*, il y a deux personnages d'héritiers, Michel et Louis, des frères séparés par huit années et un océan. Contrairement aux protagonistes des autres œuvres du corpus, ils sont bien épanouis dans leur vie d'adulte et dans leur carrière professionnelle. Ils présentent deux formes de filiation rompue : Michel, Belge, apprend dans la quarantaine qu'il a été adopté au Québec; et Louis, Québécois, à 31 ans, a vu son père disparaître sans donner de nouvelles, soit deux ans avant le début de l'histoire. Les toutes premières répliques du long métrage font comprendre au spectateur qu'il sera avant tout question de la relation père-fils et de l'héritage paternel. En effet, le film s'ouvre sur Michel qui rédige un discours en hommage à son père, Hervé. Cette tâche semble particulièrement ardue, il a du mal à trouver les mots : « Cher papa, on dit souvent tel père, tel fils... Ah, c'est nul ça! Cher papa [...] je suis fier d'être ton fils... Ça, c'est bien. » (*C.*, 1 min). Sans que ce dernier en ait vraiment conscience, il exprime

d'emblée un problème identitaire. Il lui sera révélé plus tard que Hervé n'est pas son père biologique. Ainsi, Michel rectifie lui-même le lien qui l'unit à Hervé en ancrant leur relation dans l'affection plutôt que dans une ressemblance physique ou psychologique. Si Michel n'a finalement pas l'occasion de lire son discours, il tente d'amuser son auditoire en récitant un proverbe congolais que son père lui disait lorsqu'il était petit : « Le père qui nous a engendrés fait en sorte que nos nez se ressemblent. » (C., 4 min). À ce moment, l'angle de la caméra permet de voir les trois personnages concernés par ce proverbe disposés dans la salle sous une forme triangulaire, Michel, son père et le fils de Michel, Jules, à la pointe. Le malaise qui s'ensuit se perçoit sur les visages : leurs nez n'ont rien de similaire. Cette scène préfigure la révélation qui bouleversera la vie de Michel. Quelques jours plus tard, les questionnements de Jules sur la signification du mot « bâtard » centrent à nouveau l'appartenance familiale sur la ressemblance physique. Précisons que Michel est marié avec Alice, une Congolaise, et que la couleur de la peau de Jules est aussi foncée que celle de sa mère. Cela sème le doute quant à la possibilité qu'il ait été engendré par un père à la peau blanche. Pour rassurer son fils, Michel lui explique que Hervé est son véritable père même s'ils ne partagent pas les mêmes traits physiques. Mais il est dans l'erreur. Cette discussion incite Hervé à dévoiler la vérité sur les origines de Michel, car, le soir même, il lui montre les lettres prouvant son adoption. Comme Hervé est lourdement handicapé, n'ayant plus l'usage de ses jambes ni de la parole, Michel est constamment contraint de deviner ses désirs. Ainsi, Hervé a gardé le silence sur le passé de son fils adoptif, motif fréquent des récits de filiation auquel s'ajoutent des difficultés communicationnelles comme le montre la scène d'aveu déclenchant l'enquête. Michel découvre son père tombé à côté de son lit, les tiroirs de sa commode ouverts et des documents recouvrant le sol. Alors que Michel l'allonge sur le lit, Hervé lui tend une enveloppe, ce à quoi Michel répond de façon impatiente puis troublée :

Quoi? Je la mets où? Tu veux que je l'ouvre? (*Lecture pressée d'une lettre en marmonnant*) C'est quoi ça? (*Il lit à haute voix.*) : « Les parents du petit Michel ne se sont pas manifestés et notre ordre nous interdit de faire des recherches. Je suis rassurée de savoir que le petit va bien. » C'est quoi ça? Hein papa? C'est quoi ça? (*silence*) Je suis adopté, c'est ça? (C., 13 min).

Ce dialogue est accompagné d'un jeu de regards interrogateurs alors que Hervé ne peut pas répondre aux questionnements de Michel, qui se voit contraint de tirer ses propres conclusions,

ce qui accentue l'effet dramatique de la scène. Plus tard dans le film, Hervé se prépare à publier un livre relatant les événements qui ont mené à l'adoption de Michel. Il a désormais un clavier lui permettant d'écrire. Il communique ainsi beaucoup plus facilement, comme si les problèmes de communication entre le père et le fils étaient résolus maintenant que le secret a été révélé.

Après la lecture des lettres, seules traces de son adoption, Michel part pour le Québec rencontrer la religieuse ayant établi le contact entre ses deux familles. Elle lui apprend qu'il est né sur une ferme dans le village de Sainte-Cécile. L'indice le plus important qu'elle lui fournit est le nom de famille de son père biologique, Legrand. Cependant, aucun document n'authentifie sa naissance, car le tout s'est fait dans la clandestinité. Il va ensuite à Sainte-Cécile où il ne trouve aucun Legrand, mais où la majorité de la population se nomme Legros. Amusé par l'omniprésence de ce patronyme, Michel arrache une étiquette « M. Legros » d'une boîte aux lettres en guise de souvenir. On apprendra plus tard que la sœur s'est trompée et que son père s'appelle en fait, comme tant d'autres, Legros. Son souvenir de voyage désigne donc sa véritable identité. Avec l'abondance de Legros à Sainte-Cécile, c'est à se demander si même avec le bon nom de famille, sa recherche aurait été plus fructueuse. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le nom de son père adoptif est Roy, un des noms de famille les plus répandus du Québec, mais qui semble peu fréquent en Belgique. Ainsi, ce qui est censé différencier les individus, le patronyme, sème plutôt la confusion et les fait se fondre dans la masse. Très rapide, son enquête se réduit à une visite à l'église et à l'observation des hommes du village, à la recherche de traits similaires comme « dans un grand album de famille » (C., 26 min). Lors d'une soirée bien arrosée, il discute de son malaise identitaire avec le curé, avouant qu'il n'est pas certain de vouloir retrouver ses parents biologiques : « Fondamentalement, je me demande ce que je fais ici. » (C., 26 min). Il tente de prendre conscience de cette nouvelle part de son identité en affirmant haut et fort : « Je suis Québécois! » (C., 26 min). Cependant, Michel ne semble capable de le faire qu'en flamand et non pas en français. Serait-ce une façon de se mettre à distance par rapport à cette nationalité encore étrangère?

La paternité n'est pas seulement abordée au sens propre, mais aussi au sens figuré à travers le métier d'ingénieur, qui n'a pas été choisi au hasard par Falardeau. La voiture électrique n'est pas le propos du film, c'est plutôt la quête identitaire : « [I]l est question d'un inventeur obsédé

par l'idée de créer quelque chose de ses propres mains, d'être le père d'une invention qui va forger son identité²⁶. » La carrière de Michel semble en effet peu satisfaisante : il a obtenu son emploi grâce aux relations de son père, il n'arrive pas à créer un prototype qui intéresse les acheteurs et il se voit dès le début du film menacé d'être relégué à la production. Il ne se sent donc pas à la hauteur de son père écrivain qui jouit d'une grande notoriété. Il exprime sa piètre estime personnelle durant le dénouement lorsqu'il va voir son père et lui avoue avoir « foiré » : « Je suis même pas inventeur, je suis rien, je suis même pas ton fils! » (C., 1 h 37). Michel maudit aussi sa venue au monde dans une grange et la considère comme la source de ses problèmes actuels : « Je ne suis qu'un bâtard qui sentait le fumier de mouton à sa naissance. » (C., 1 h 34). Le récit de sa naissance le place d'emblée du côté de l'impureté et du rejet. Il est le résultat d'un amour coupable. Bref, il est une erreur de parcours qu'il faut dissimuler dans l'espoir d'oublier. Toutefois, il n'est pas le seul inventeur de *Congorama*. Le père absent de Louis, Sylvio Legros, autour duquel est centrée la diégèse, semble avoir réussi là où Michel a échoué sans pour autant avoir obtenu la moindre reconnaissance. C'est son obsession pour ce métier qui est responsable de son divorce et de l'amertume que Louis ressent à son égard. Enfin, le dénouement du film dévoilant le vol qu'a commis Michel permettra aussi d'aborder la paternité sous une autre forme, la paternité intellectuelle²⁷.

2.2.2 Des héritiers hantés par la dépossession

Comme on vient de le voir, les personnages des récits de filiation ont un héritage problématique. L'absence d'un parent, causée par la mort, l'abandon ou l'adoption, empêche les protagonistes des récits de filiation de se sentir entiers, sûrs d'eux-mêmes, ce qui suscite chez eux des questionnements identitaires. Cette absence de transmission est souvent

²⁶ Antoine Godin, « "Congorama c'est nul, c'est archi nul", Philippe Falardeau, l'autocritique », 20 octobre 2006, en ligne, <<http://fr.canoe.ca/divertissement/cinema/entrevues/2006/10/20/2078107-ca.html>>, consulté le 12 novembre 2016.

²⁷ Il en sera question dans le troisième chapitre.

remplacée par une présence mémorielle excessive²⁸, c'est-à-dire que le manque empêche les héritiers de faire la paix avec le passé qui devient envahissant. Cela contribue également à faire d'eux des victimes de leur filiation brisée.

2.2.2.1 *Forêts*

Dans *Forêts*, lorsque le D^r Him explique à Aimée ce qu'est un cancer, on ne peut qu'associer la manière de le définir à la hantise qui affecte les membres de la famille de celle-ci :

C'est une maladie ancienne, archaïque, qui a ses racines dans les gènes, au plus intime de notre être [...]. Une cellule est saine lorsqu'elle accepte de mourir. Ce processus de prolifération de mort cellulaire est soumis à un contrôle génétique très précis. Lorsque ce contrôle est perturbé, certaines cellules deviennent immortelles et se développent, se rajoutant les unes aux autres, jusqu'à la tumeur, jusqu'à dévorer l'organe où elles sont nées (*F.*, p. 21).

Comme la tumeur d'Aimée se loge autour de l'os appartenant à son ancêtre, on peut considérer qu'il s'agit d'un passé qui n'accepte pas de mourir parce que le deuil n'a pas été fait et qu'un secret entrave la transmission. Ainsi, les héritiers de la famille Keller sont des « otages des souvenirs des autres²⁹. » Sans le vouloir, ils font perdurer la souffrance et la colère d'une génération à l'autre. Effectivement, les membres de la famille de Loup semblent condamnés à s'entredéchirer. L'origine de la malédiction prend sa source à la fin de la guerre de 1870. Ce sont des choix faits par les ancêtres de Loup à la suite de la victoire des Allemands qui engendrent la rupture dans la transmission. L'horreur qui en a découlé a mené la famille à taire le passé et à cacher ce dont ils avaient honte. Après la perte de l'Alsace aux mains des Allemands en 1870, Alexandre Keller, chef de famille, doit choisir entre le cœur et la raison, entre la nationalité et la terre. Il place en priorité la conservation de l'entreprise familiale. Il fait ainsi le choix de perdre la nationalité française et de conserver les mines de fer et les usines

²⁸ C'est ce que Laurent Demanze a appelé la hantise des ancêtres dans « Les possédés et les dépossédés », *op. cit.*

²⁹ Aude Campmas, « "Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous?" L'Amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1, 2012, p. 105.

Keller dans lesquelles les ouvriers sont exploités (*F.*, p. 53). Il est prêt à sacrifier une génération pour son rêve de profit et de modernité :

Albert, vous êtes mon fils aîné et vous serez appelé à prendre ma suite. Vous devez donc apprendre à raisonner en laissant vos sentiments et vos émotions en retrait. [...] Demain, grâce aux hommes tels que moi, les hommes tels que vous travailleront et auront une vie meilleure. Les animaux y passeraient jusqu'au dernier, je ne tremblerais pas! Qu'une génération d'enfants soit sacrifiée n'a pas d'importance lorsque l'on regarde à hauteur d'univers, de siècle, à hauteur de civilisation (*F.*, p. 55).

Paradoxalement, c'est en pensant se dévouer au service d'un avenir meilleur qu'il brise la famille. Son fils aîné, Albert, a un autre idéal que la croissance économique et technologique. Il profitera de l'indépendance financière que lui procure le mariage pour renier sa famille et mettre en marche le projet idyllique de fonder un nouveau monde au cœur de la forêt des Ardennes³⁰. Cependant, bien qu'Albert veuille bâtir un monde meilleur, son rêve entraîne lui aussi sa part de sacrifices, que son fils aîné, Edgar, refusera à son tour. C'est pourquoi les paroles d'Albert, des années plus tard, ressemblent à celles de son père qu'il critiquait :

Dans cent ans, on nous regardera avec respect parce qu'on prendra la mesure du sacrifice que nous avons fait pour changer le monde! [...] Alors sois courageux, tu seras appelé à prendre ma place et je sais que ta capacité à rêver est aussi grande que la mienne, alors ne t'arrache pas à nous, à ta famille, à ta tribu! (*F.*, p. 75-76).

Cette réplique rend évidente la présence d'un cycle où les pères de la famille sacrifient le bonheur de leur fils pour réaliser un rêve qui leur semble plus grand qu'eux. Edgar a conscience de cette répétition du même drame et l'exprime en ces termes : « Pourquoi faut-il absolument que toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours, les pères veillent sacrifier leur fils? » (*F.*, p. 76). Albert reproduira une autre faute reprochée à son père, celle de mener sa femme, Odette, à la folie et au suicide, comme Alexandre l'avait fait avant lui. On peut donc considérer que le début de la malédiction réside dans l'enchaînement de deux événements nourris par des émotions vives et nocives.

³⁰ Cette partie de la pièce est reliée à un mythe issu de la tradition chrétienne à cheval entre le jardin d'Éden et l'arche de Noé. Il en sera question dans le troisième chapitre.

Lorsqu'Albert inaugure son zoo utopique, il ignore que le poids d'un secret le mènera à sa ruine et à celle de sa famille. Son mariage avec Odette est une vengeance de cette dernière envers le père d'Albert dont elle est amoureuse, comme l'expriment les dernières paroles qu'elle échange avec Alexandre : « Tu refuses l'enfant que je porte dans mon ventre, alors je te prends ton fils. » (*F.*, p. 59). Elle fait toutefois la promesse de ne jamais révéler à Albert qu'Alexandre est le père des enfants à naître. Cette promesse est le premier pas vers l'horreur qui touchera le zoo, car la vie dans la forêt des Ardennes était paisible « jusqu'à ce qu'Hélène [...] ayant quitté l'enfance, soit devenue une jeune fille dans les yeux de [son] père. » (*F.*, p. 70). La fille d'Odette devient alors convoitée par Albert, son père adoptif. Il en fait sa compagne en rappelant qu'il n'est pas son géniteur et en mettant de l'avant la nécessité de faire grandir la population du zoo grâce à la fécondité d'une femme plus jeune. Le silence conservé par Odette leur fait ignorer qu'ils sont tous deux les enfants d'Alexandre. La connaissance de leur lien du sang aurait sans doute freiné la concupiscence d'Albert et empêché Hélène de se laisser séduire. L'amour incestueux entre Albert et Hélène est le deuxième pas qui contribue à rendre le zoo dystopique et à jeter la malédiction sur les Keller. Alors que les nouveaux amants s'abandonnent à une passion aveugle, le reste de la famille enfermé dans ce paradis autarcique se retrouve spectateur malgré lui. Le frère jumeau d'Hélène, Edgar, est le seul à se rebeller. Il essaie de raisonner sa sœur et de lui faire voir le caractère coupable de sa relation avec son beau-père : « [P]artout la forêt [...] et il y a nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais le moindre espoir pour rêver! que des animaux! que des animaux! Alors arrête de dire qu'il t'aime, il ne t'aime pas, il s'ennuie! » (*F.*, p. 72). Il souffre de voir sa famille se détruire, mais aussi de l'enfermement du zoo qui l'empêche de trouver l'amour à son tour. En plus de l'inceste, l'isolement contribue donc à changer ce paradis en enfer. Les choix de scénographie font bien sentir cette analogie entre le zoo et une prison. Lors des scènes qui s'y passent, des cordes imitant des lianes sont accrochées sur le devant de la scène, créant ainsi une impression de barreaux derrière lesquels les comédiens jouent. L'apparence de vie de famille saine au cœur du zoo n'arrive à tenir que quelques années. Le remords fait perdre la raison à Odette, elle se retrouve « égarée dans les limbes de ses secrets. » (*F.*, p. 77). Puis, en une nuit, l'horreur se déverse sur eux : Edgar devient fou, tue son père et viole sa sœur avant de se suicider, tout comme Odette ne supportant pas le spectacle qui s'offre à elle. Ainsi, Hélène, enceinte d'un viol, demeure avec ses deux autres enfants dans le zoo déchu alors

qu'Edmond, son frère cadet, s'aventure dans le monde qu'il n'a jamais connu pour trouver un nouveau refuge pour ce qu'il reste de leur famille. Cependant, horrifié autant par le monde réel que par celui de son enfance, Edmond ne reviendra jamais chercher Hélène et ses enfants.

Enfin, il est important de préciser que la maternité empêche, à plus d'une reprise, les femmes de la famille Keller de se libérer d'un environnement nocif : la grossesse met fin à la relation amoureuse entre Odette et Alexandre, elle contrecarre le projet de fuite de Hélène et d'Edgar, elle condamne Hélène et ses filles à rester dans le zoo (puisque son fils monstrueux la tient prisonnière), et elle rend impossible la guérison d'Aimée. Chaque fois, les femmes sont aussi contraintes d'abandonner leur enfant. En apprenant que la grossesse dans sa famille porte le signe du malheur, Loup redoute de vivre la maternité à son tour. Seul le refus de perpétuer la lignée en portant un enfant à son tour lui paraît en mesure de suspendre la malédiction familiale, au moins jusqu'à ce que son enquête lui ait permis de dévoiler les secrets cachés par son ascendance.

2.2.2.2 *Nikolski*

La hantise des ancêtres se présente dans *Nikolski* comme une réminiscence dont les personnages tentent de se détacher afin d'acquérir leur indépendance. Effectivement, Noah, en quittant sa mère et en s'installant à Montréal, se dissocie du nomadisme. Cependant, ce mode de vie semble le tourmenter, tout comme ses ascendants autochtones qui en sont emblématiques. Par exemple, lors de ses études en archéologie, son sujet de recherche sur les déchets n'étant pas accepté, il se retrouve à travailler sur la préhistoire amérindienne. Par la suite, durant les quatre années qu'il passe à l'île Margarita, il passe fréquemment près d'une épave de bateau qu'il nomme *Granma* et qui apparaît dans ses cauchemars sur une mer de maïs en Saskatchewan (*N.*, p. 239). Ainsi, même dans un endroit très éloigné du paysage des plaines canadiennes, son enfance le hante : lorsqu'il observe la mer, le bruit des vagues se confond avec celui des champs balayés par le vent et le véhicule de sa mère, nommé *Granpa*, trouve son équivalent immobile dans le bateau *Granma*. De plus, plusieurs éléments le rattachent constamment à son père, comme le fait de partager la même calligraphie illisible. Il est précisé qu'il travaille dans la section « Sciences navales, récits de voyage et serpents de mer » de la

bibliothèque universitaire sous prétexte que l'étage est toujours vide (*N.*, p. 137). Cependant, il est aisé d'y voir une filiation avec la profession de marin de Jonas et le passé flibustier de sa famille paternelle. Noah décrit d'ailleurs son père à Thomas Saint-Laurent comme un nomade s'étant finalement sédentarisé sur une île (*N.*, p. 182). N'est-ce pas ce qu'il fait lui-même deux fois plutôt qu'une, à Montréal, puis à l'île Margarita? Du côté de Joyce, bien qu'elle coupe radicalement les ponts avec la famille Kenty en fuguant et en changeant de nom, plusieurs éléments de sa nouvelle vie se rapportent au métier de pêcheur de son père et de ses oncles. Elle se retrouve à travailler dans une poissonnerie et à s'alimenter presque exclusivement des produits de la mer, comme les descriptions de son appartement en témoignent. Elle est d'ailleurs attirée par une certaine nostalgie à la poissonnerie de Maelo tout en ignorant qu'on y recherche un nouvel employé. Même sa pratique de pirate informatique la rapproche de ses ancêtres paternels : elle se procure ses outils de travail et le nécessaire au vol d'identité en partant à la « pêche au gros » (*N.*, p. 111) dans les conteneurs à ordures. Peut-on considérer cela également comme une actualisation du métier traditionnel des habitants de Tête-à-la-Baleine?

De plus, l'ancêtre commun aux trois personnages, Jonas Doucet, semble hanter le roman, lui qui pourtant n'y apparaît jamais en chair et en os. Lori Saint-Martin, dans *Au-delà du nom*, dit que sa paternité est paradoxale : « Jonas Doucet est totalement absent de la vie de ses enfants [et de sa nièce]. [...] En même temps, le père constitue le fil conducteur invisible³¹ ». Il est ce qui relie les trois personnages. Sans lui, ils n'auraient rien en commun si ce n'est d'habiter le même quartier de Montréal. Toutefois, son absence et son silence se transforment en présence excessive sur le plan formel, puisque la narration est imprégnée du lexique marin. Par exemple, la description de la routine d'Arizna à la bibliothèque est truffée d'un vocabulaire aquatique : lorsque Noah arrive à la bibliothèque, une fille « a jeté l'ancre » (*N.*, p. 138) à sa table. Il s'assoit et « la table flotte dans un océan de silence. » (*N.*, p. 138). Tous les matins, Arizna « débarque avec son butin [...], met ses lunettes comme on enfile un scaphandre et plonge dans sa lecture. [...] [Q]uinze minutes plus tard, on ne perçoit plus de la fille que le bouillonnement des bulles d'air à la surface. » (*N.*, p. 140). La nuit « s'étend le Triangle des

³¹ Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom*, *op. cit.*, p. 24.

*Bermudes*³² » (*N.*, p. 141). Il s'agit d'un « procédé de saturation³³ » du récit créé par un foisonnement de métaphores ou de réseaux lexicaux du monde marin. De plus, la mer circonscrit les personnages physiquement. Des six lieux où se déroule l'histoire des protagonistes, cinq sont des îles. Métaphoriquement, ce lieu, tout comme Jonas, est contradictoire : il est associé « tant à la solitude ou à l'isolement qu'à l'aventure et à l'exploration³⁴. » Chacune des îles abordées ici est associée à une symbolique différente. Montréal, qui domine le récit, fait ressortir le multiculturalisme et le mélange des identités. L'île Stevenson, où Noah va effectuer une fouille archéologique, renvoie plutôt à l'isolement et à la solitude. C'est un moment déterminant dans son parcours où il prend conscience de son inadéquation au monde et où il doute de la voie à suivre. L'île Margarita, au Venezuela, où il va habiter avec son fils et Arizna, constitue plutôt une pause dans sa vie, un genre d'oasis où il profite des bonheurs simples comme voir grandir son fils et où il arrête de se poser des questions. L'île Providence des Caraïbes renvoie aux pirates mythiques, donc à l'aventure, mais aussi à la sécurité de cette cachette naturelle. Enfin, Tête-à-la-Baleine, bien qu'il ne s'agisse pas d'une île à proprement parler, en possède certains traits puisqu'elle n'est rejointe par aucune route terrestre et que ses habitants sont régis par les aléas de la mer. Ce village rappelle ainsi l'autarcie et l'isolement auxquels sont soumis les insulaires. C'est ce sentiment d'emprisonnement qui pousse Joyce à partir. Toutes ces îles et ces allusions marines ont tôt fait de rappeler au lecteur que les océans ont la suprématie sur la planète. D'ailleurs, la réflexion de Noah enfant, lorsqu'il observe la carte des Caraïbes au début du Livre sans visage, le confirme : « Comment pouvaient coexister une telle masse d'eau et une si petite quantité de terre? » (*N.*, p. 38). De plus, la forme de cet archipel est très semblable à celle des Aléoutiennes où se situe le village de Nikolski associé à Jonas, autre rappel de l'emprise du père. Comme Joyce et Noah vont se réfugier dans les Caraïbes, en République dominicaine et à l'île Margarita, on peut considérer qu'ils partent sur les traces de Jonas dans l'archipel jumeau des

³² Je souligne.

³³ Isabelle Boisclair, « Trois poissons dans l'eau. Les (non-)relations familiales dans *Nikolski* de Nicolas Dikner », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir. publ.), *op. cit.*, p. 283.

³⁴ Kirsty Bell, « Collectionneurs et chasse aux trésors dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *Québec Studies*, vol. 47, spring/summer 2009, p. 46.

Aléoutiennes. Le plus intéressant est la ressemblance entre ces archipels et la forme d'une colonne vertébrale, que le narrateur et Joyce remarquent durant le dénouement (*N.*, p. 268). C'est une manière de souligner à quel point la filiation revêt un caractère primordial dans le développement de la personnalité d'un individu, métaphore de la structure osseuse la plus importante du corps humain.

2.2.2.3 *Congorama*

Chez les deux frères de *Congorama*, les relations filiales renferment des problèmes en dormance. Malgré leur volonté de les oublier, il leur est difficile d'en faire abstraction, car ils sont en quelque sorte hantés par des souvenirs liés à leurs origines. Effectivement, Michel semble poursuivi par des images de granges, lieu où sa mère biologique l'a mis au monde en cachette. Une peinture représentant une grange rouge typique décore sa chambre de motel et attire son œil à plusieurs reprises. Au lendemain de la fête country du village où Michel noie ses questionnements identitaires dans l'alcool avec le curé, cette peinture a d'ailleurs disparu, laissant planer un certain mystère. Il est à parier que Michel l'a décrochée lorsqu'il était saoul. Cela montre son exaspération quant à ce rappel des origines qui le harcèle jusque dans son lit. Lors de son départ de Sainte-Cécile à bord de la voiture de Louis, les granges défilent. Au moment où le regard de Michel se pose sur elles, la question des origines s'infiltré dans la conversation puisqu'il demande à Louis : « Vous, vous êtes né ici? » (*C.*, 32 min). La présence physique de ces bâtiments au moment précis où il abandonne sa quête apparaît comme un rappel l'incitant à rebrousser chemin. Une première grange peinte blanche et rouge, parfaitement entretenue, donne un caractère idyllique à la campagne québécoise, tandis qu'une seconde, ancienne, en vieux bardeau gris, laissée à l'abandon, suscite plutôt de la tristesse par son délabrement. L'apparence opposée de ces deux granges symbolise les différents visages que pourraient avoir ses parents biologiques inconnus. Enfin, après l'accident de voiture, trônant dans la boîte de souvenirs que Louis a récupérée chez Sylvio, Michel aperçoit une grange réveille-matin, rappel heureux de l'enfance de Louis, qu'il vole pour l'offrir à son

propre fils. Cette substitution unit les deux frères et amène un objet rappelant l'identité filiale de Michel en Belgique.

Il y a aussi des références constantes aux Expositions universelles de Bruxelles, en 1958, et de Montréal, en 1967, qui ont été déterminantes dans la vie des deux frères. Celle de Bruxelles a été marquante parce qu'elle a provoqué la rencontre des parents adoptifs de Michel et de la religieuse québécoise qui organisera son adoption clandestine. Quant à Louis, il a vu le jour sur le site même de l'Expo de Montréal. Ainsi, des images d'archives de ces deux événements historiques sont insérées dans le montage cinématographique. Par le changement de facture visuelle, cette insertion crée une sensation d'hétérogénéité et donne le sentiment d'une cohabitation du passé et du présent. Par ailleurs, la deuxième scène du film présente des images de l'Atomium (C., 2 min), construction phare de l'Exposition de Bruxelles, sur lesquelles se superpose le générique, le tout accompagné de musique congolaise. À ce moment de la diégèse, la République démocratique du Congo est associée à des émotions agréables pour Michel : il s'agit du pays natal de sa femme et d'un lieu associé à la naissance de Hervé et à son militantisme pour l'indépendance du pays. Tout comme Michel, le spectateur ne sait pas que c'est dans le pavillon du Congo que son destin s'est décidé. Dans la partie consacrée à Louis, ce dernier découvre une bobine de pellicule sur laquelle il observe les images de l'Expo de Montréal, lieu de sa naissance, prises par son père. Dans un excès de colère, il brise plus tard un cadre arborant une affiche de cet événement, avant d'en rassembler les morceaux avec regret, comme s'il s'excusait à un père autoritaire.

Durant la perte de conscience suivant l'accident de voiture, chaque frère aura un rêve traduisant son obsession des origines. Louis observe avec fierté la pureté du diamant récemment découvert dans le Nord du Québec, premier succès de sa carrière de gemmologue. Cependant, ce que le diamant renferme n'est rien d'autre que les images d'archives de l'Expo 67 de son père. Pour ce qui est de Michel, il revit sa présentation catastrophique quelques jours plus tôt à Électricité nationale alors qu'il tentait d'y vendre son prototype de déglacement de lignes électriques. Toutefois, dans son rêve, sa présentation se transforme en description de son enfance, avec la lecture des lettres prouvant son adoption et une peinture de grange accrochée au mur derrière lui. Son auditoire est composé pour l'occasion d'enfants

congolais joueurs de tennis, qui ressemblent à Jules, ce qui le ramène à ses questionnements sur sa propre paternité. Ainsi, ces scènes oniriques regroupent les pivots déterminants de la vie des deux frères : la réussite professionnelle de Louis mise en parallèle avec la défaite désespérée de son aîné. Elles renferment aussi le seul souvenir matériel associé à la naissance de chacun. La hantise au cœur du récit est d'ailleurs soulignée par la phrase clé de la bande-annonce : « On n'échappe pas à ses origines. »

2.3 Enquêteur

L'héritage bancal des protagonistes des œuvres du corpus influence l'organisation formelle de celles-ci. Comme dans les enquêtes policières, les enquêtes identitaires ne se racontent pas de manière linéaire et chronologique. Il est donc nécessaire de passer à une étude formelle des œuvres afin de voir comment l'héritier prend les traits d'un enquêteur dans le but de sortir de son état de victime et de combler ainsi les lacunes de sa mémoire familiale. Leur organisation rend également plus manifeste leur propos en servant la thématique filiale.

2.3.1 *Forêts* : l'enchevêtrement narratif ou une superposition des ancêtres

La particularité du théâtre de Mouawad est de procéder par enchevêtrement narratif. Ainsi, l'histoire de chacune des cinq générations, divisée en 23 tableaux, s'entremêle aux autres en un entrelacement d'époques et de voix, du présent comme du passé, ainsi que l'explique Déry-Obin : « [L]a trame narrative qui dévoile le passé et l'action au présent du protagoniste sont intrinsèquement entremêlées dans une mise en représentation qui démontre l'interconnexion de l'histoire et du présent³⁵. » C'est la découverte d'indices de la part des enquêteurs du présent, Loup et Douglas, qui provoque une analepse où le passé retracé s'anime sur scène. Les personnages défunts rejouent leur histoire, tels des souvenirs qu'ils se remémorent. Ils prennent

³⁵ Tanya Déry-Obin, *op. cit.*, p. 31.

ainsi un aspect spectral sans toutefois faire une intrusion dans le monde des vivants. Ils partagent plutôt la scène avec eux sans que chacun prenne conscience de la présence de l'autre. Ces « deux mondes se répondent sans se comprendre, se frôlent sans se rencontrer³⁶ ». La première occurrence de cette « technique de montage parallèle³⁷ » est visible lorsque Douglas montre à Loup les radiographies de la tumeur d'Aimée (*F.*, p. 18-20). On assiste alors à la rencontre entre Aimée et son médecin, qui lui explique la nature de sa maladie et les complications qui peuvent s'ensuivre. Les répliques de Douglas s'adressant à Loup s'intercalent entre celles du passé et font écho à celles du D^r Freeman, comme si Douglas répondait lui aussi aux questions d'Aimée et de Baptiste. Le vouvoiement qu'il emploie par politesse colle parfaitement à celui du médecin, ce qui aide ainsi à maintenir l'illusion de dialogue entre le présent et le passé. Les personnages viennent donc rejouer leur propre histoire, enchâssant leur récit dans le parcours de Loup, même lorsque Mouawad a recours à des récits écrits sous forme d'archives, comme c'est le cas pour le journal d'Edmond. La voix de celui qui lit le journal dans le présent se mélange à la voix de celui qui l'a écrit, comme si, à la lecture, la découverte de cette archive lui redonnait vie (*F.*, p. 80). Les indices trouvés par Loup et Douglas deviennent ainsi les moteurs du récit puisque leur découverte détermine l'enchaînement des scènes. Par exemple, à la fin du tableau 19, ils regardent une vieille photo du réseau Cigogne, un groupe de résistants duquel Ludivine a fait partie. Cette photographie s'anime alors et on assiste au moment de l'immortalisation du groupe, ce qui permet le passage au tableau 20, où l'on rencontre des membres de cette cellule et leurs descendants. Les personnages qui mènent l'enquête cèdent régulièrement leur place en adoptant une position sur scène plus en retrait, tels des spectateurs des scènes du passé qu'ils viennent de mettre à jour.

Rappelant le motif cyclique propre à la tragédie, présent dans bon nombre d'œuvres de Mouawad, cet enchevêtrement des époques donne aussi lieu à des scènes de répétition. Un événement similaire ou une même réplique semble ouvrir un pont temporel permettant à plusieurs générations de partager un moment en commun. C'est en particulier le cas lorsque

³⁶ Lise Lenne, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn*, 2007, en ligne, < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>>, consulté le 27 décembre 2019.

³⁷ *Idem.*

les deux enquêtes, celle de Loup et Douglas en 2006 et celle de Ludivine en 1943, les mènent au même endroit dans la ville de Metz, où Odette, Albert et Edmond ont déjà résidé. Les premiers vont chez le notaire obtenir le journal d'Edmond en 2006, tandis que Ludivine y rencontre Edmond en 1943 dans un hôpital psychiatrique et qu'Albert promet un paradis à Odette en 1871. Accompagnés de Luce au téléphone, les six personnages s'arrêtent alors pour écouter les cloches de la cathédrale comme un apaisement leur permettant d'être ensemble (*F.*, p. 63). À la fin de ce tableau, une autre scène similaire a lieu. La pluie s'abat sur la ville et sur le zoo non loin de là, créant un autre pont générationnel souligné par la didascalie « *Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873* » et par la réplique prononcée en même temps par trois personnages : « LOUP, ODETTE et LUDIVINE. Il pleut. » (*F.*, p. 68). Cette fusion spatiotemporelle permet le partage d'un moment en suspens, où Edmond est transporté dans un souvenir heureux le faisant revenir dans la réalité. Sortir de la folie où il s'est réfugié lui donne accès à une mémoire enfouie, empreinte de l'horreur du zoo et de la culpabilité de ne pas avoir tenu sa promesse. Après la mort violente de leurs parents et de leur frère en 1900, Edmond et Hélène souhaitaient fuir le zoo. Edmond avait proposé à Hélène de partir d'abord et de leur trouver un nouvel endroit et avait promis de revenir la chercher ainsi que ses filles. C'est là un événement clé de l'enquête puisqu'il s'agit du premier abandon d'une série qui en comptera cinq jusqu'au XXI^e siècle. La promesse non tenue faite à chaque génération, « Je ne t'abandonnerai jamais! », est ce qui crée le pont dans cette scène : cette phrase est répétée successivement par les personnages de 1900, de 1943 et de 2006 (*F.*, p. 81). En créant une boucle entre les époques, l'éternelle répétition à laquelle est contrainte la famille Keller désigne aussi la manière d'échapper à la fatalité, comme l'explique Déry-Obin :

[L]es emboîtements et les moments de réunification de *Forêts* témoignent de similitudes entre les différents personnages et de l'histoire commune de la famille. [...] La fable, et la manière dont elle est relatée au sein de l'intrigue, montrent que la clé de l'énigme se trouve au sein d'un passé commun³⁸.

L'enquête de Loup retrace les bribes du passé que Ludivine avait elle-même réussi à déceler plus de cinquante ans plus tôt. En effet, les réponses se trouvent toutes autour de l'identité de

³⁸ Tanya Déry-Obin, *op. cit.*, p. 33.

cette arrière-grand-mère. Luce confie à Loup son nom comme « la clef d'une porte » afin de « casser le fil de [leurs] enfances concassées » (*F.*, p. 51). La seule source pouvant attester l'histoire du zoo est le journal qu'Edmond a rédigé à la suite de sa rencontre avec Ludivine. C'est la promesse tatouée sur le dos de cette dernière qui crée le réveil brutal nécessaire pour déverrouiller la mémoire d'Edmond. Ce que trouvent Loup et Douglas à Metz est le legs d'Edmond, mais aussi le résultat des recherches de Ludivine avant sa mort. Ainsi, les deux enquêtes se rejoignent afin de dévoiler le passé tabou de la famille Keller.

Les choix de mise en scène de Mouawad viennent appuyer l'entrelacement des époques à la base de l'organisation temporelle de la pièce. On y voit non seulement les personnages cohabiter sur scène, mais aussi la mise en relation d'événements contraires. Si les personnages de Ludivine et d'Aimée ont un lien intergénérationnel qui sort de l'ordinaire, puisqu'un os de la première se retrouve dans le cerveau de la deuxième, la pièce relie aussi intimement la naissance de l'une avec la mort de l'autre. En effet, la scène intitulée « Deux extrémités » terminant le tableau 7 relate la mort d'Aimée lors d'une dernière crise d'épilepsie. Chaque crise d'Aimée provoque chez elle une vision de son arrière-arrière-grand-père Lucien au moment où celui-ci essaie de libérer Hélène de son fils monstrueux, qui les oblige, elle et ses filles, à demeurer dans le zoo dystopique. Lucien avait accepté d'accomplir cette tâche, mais seulement après que Léonie a eu donné naissance à leur enfant. Lorsque les derniers mots d'Aimée, adressés à sa mère, expriment son regret d'avoir été abandonnée, les répliques heureuses à l'endroit de Léonie se font entendre. Ainsi, les appels désespérés d'Aimée : « Maman! Maman! [...] Pourquoi tu ne m'as pas gardée avec toi?... » précèdent les cris heureux de Lucien : « C'est une fille! » (*F.*, p. 38). Bien qu'Aimée s'adresse en réalité à Luce et que Lucien parle à Léonie, la fusion entre les événements malheureux et heureux semble préfigurer la triste fin du bébé en train de naître. En effet, les paroles prononcées par Aimée auraient pu être dites par Ludivine puisqu'elle sera abandonnée peu de temps après sa naissance. À la suite de cette scène, la disposition des personnages revêt une forte symbolique, car les femmes de chaque génération se trouvent littéralement superposées les unes aux autres. Léonie et Aimée sont allongées sur des tables de hauteurs différentes, tandis que Loup est couchée sur le sol. En surplomb de ces strates mémorielles, le crâne de Ludivine, clé de l'énigme qui les unit, semble les observer. Un parallèle similaire s'effectue lors de la mort de Ludivine. Le tableau 22 révèle la véritable

généalogie de Loup, où le sang est lavé par l'amitié. Ludivine a échangé son identité avec Sarah, sa véritable ancêtre, afin que celle-ci survive à la guerre et retrouve sa fille. L'histoire de Ludivine et de Sarah au sein du réseau Cigogne y est dévoilée. Au moment de cette découverte, Baptiste, contacté par téléphone par Loup, est sur un chantier de construction. Alors qu'il abat un mur, Ludivine se trouve à l'avant-scène et son ombre est projetée sur le mur à détruire. C'est ainsi que le marteau de Baptiste s'abat sur la réflexion de la tête de Ludivine dans le but de rappeler sa mort violente en 1944 (*F.*, p. 95). Cela illustre bien comment se superposent les époques sur scène en rendant ainsi les événements plus dramatiques, mais surtout en illustrant comment le passé des ascendants fait partie du personnage principal.

2.3.2 *Nikolski* : la quête tricéphale ou une courtepoinde de la coïncidence

Les critiques et chercheurs ayant étudié *Nikolski* l'ont qualifié de « roman fractionné³⁹ », de « série de récits⁴⁰ », de romans « fragmentés, diffractés ou narrativement tricotés⁴¹ ». *Nikolski* serait un « roman éclaté » pour reprendre l'appellation de René Audet. On retrouve dans la littérature actuelle, selon ce dernier, un type d'œuvre qui se définit par la négative, parce « qu'il ne possède pas : unité textuelle, cohérence narrative, linéarité diégétique⁴². » Cette forme est aussi caractéristique du genre du récit de filiation comme on l'a vu dans le premier chapitre de ce mémoire. La configuration parfois complexe que prend le récit est à l'image de l'état identitaire incomplet des héritiers qu'on y retrouve comme personnages. Une des

³⁹ Gabrielle Caron, « Entre parenté et unicité : étude des personnages féminins dans les œuvres de Nicolas Dickner », mémoire de maîtrise, Département de lettres, Université Laval, 2015, f. 7.

⁴⁰ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹ René Audet, « La fiction contemporaine à l'épreuve de l'encyclopédisme. Dickner, Canty et Plamondon comme filtres du monde », texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, en ligne, <http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Audet_Rene.pdf>.

⁴² René Audet, « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle? », *Voix et images*, vol. 106, n° 1, automne 2010, p. 15.

particularités du roman de Dickner est d'alterner trois trames narratives faiblement interreliées. On ne cesse de les voir se voisiner et s'effleurer. Ainsi, même s'il s'agit de récits présentés chronologiquement, comme la division en cinq parties intitulées « 1989 », « 1990 », « 1994 », « 1995 » et « 1999 » le souligne, le passage d'une histoire à l'autre, les ellipses et les analepses complexifient la lecture. La reproduction de documents⁴³ à quelques reprises donne également une allure de collage au roman, ce qui accentue le questionnement du lecteur par rapport à l'assemblage des trois récits présents dans l'œuvre. Comme devant une courtepoinette, bien que l'ensemble s'agence parfaitement, on voit les coutures. L'étude de la narration va aussi en ce sens. On y retrouve deux narrateurs. La majeure partie du roman, portant sur les personnages de Noah et de Joyce, est racontée par un narrateur hétérodiégétique à travers une focalisation interne donnant accès aux pensées et aux émotions des personnages. Cependant, sept des chapitres (sur 37), dont ceux ouvrant et clôturant le roman, sont pris en charge par un narrateur homodiégétique, qui revendique l'anonymat et qui raconte sa vie de bouquiniste orphelin. Dans ces chapitres, des commentaires métadiégétiques comme : « Nous voilà presque à la fin du prologue. » (*N.*, p. 26), ou « Je réapparaîs brièvement dans cette histoire le lundi 3 septembre 1994 en avant-midi. La précision est futile et mon intervention passera inaperçue, éclipsée par l'orage » (*N.*, p. 161) viennent briser la vraisemblance en rappelant au lecteur qu'il se fait raconter une histoire fictionnelle. Si le type de narrateur qui les distingue donne à ces chapitres l'allure d'un récit-cadre, il n'exerce pas d'ascendant sur les autres récits, ce qui peut être considéré comme un défaut d'autorité narrative. Le fait qu'il raconte l'histoire seulement « puisqu'il [lui] faut la raconter » (*N.*, p. 13) laisse entendre, dès la troisième page, qu'il n'assume pas tout à fait son rôle. C'est par ailleurs un protagoniste en état de stagnation qui s'enlise dans son emploi de bouquiniste sous-payé. À sa deuxième apparition dans le roman, le narrateur dévoile son peu d'importance : « [J]e suis un bouquiniste sans histoire, sans trajectoire propre; ma vie obéit à l'attraction des livres, le faible champ magnétique de mon destin subit la distorsion de ces milliers de destins plus puissants et plus intéressants. » (*N.*, p. 162). Les chapitres portant sur ce personnage semblent d'ailleurs avoir pour fonction de

⁴³ On retrouve au fil de l'œuvre : la reproduction d'un article de journal sur Leslie Lynn Doucette, de l'annonce de logement publiée par Maelo, de l'inscription gravée sur la fournaise du narrateur et de l'écrêteau annonçant la recherche d'un nouveau libraire. Des images de poissons, rappelant celles de la couverture, ornent aussi la page titre de chacune des parties.

comblent les trous et de faire le lien entre les protagonistes. C'est en effet lui qui possède le plus d'informations sur Jonas Doucet, ce parent mystérieux. Il occupe également, tel un spectateur, la bouquinerie, lieu que vont visiter les autres personnages et endroit où se termine le roman. Pourtant, sa prise en charge du récit demeure timide. Cela dit, comme l'explique Francis Langevin, « [e]n dépit de l'absence d'un agent organisateur [...], force est de constater que la diégèse elle-même permet de faire émerger une certaine forme d'unité, de cohérence⁴⁴. »

Ce qui relie les trois récits est d'ordre thématique : il s'agit bien sûr de la quête identitaire des personnages et de leur rapport à la filiation. Dans le « prologue », le bouquiniste affirme pour lancer le récit : « Mais toute cette histoire [...] a commencé avec le compas Nikolski. » (*N.*, p. 13). Ce compas est en effet un des moteurs du roman en renvoyant, comme on l'a vu, à la figure paternelle et à l'orientation, ou plutôt à la désorientation des personnages par rapport à leur héritage filial. Mis à part le premier chapitre où le narrateur trouve le compas en rangeant la maison de sa mère, les indices sur les origines ou les traces laissées par les ancêtres ne sont pas les moteurs du récit, contrairement à *Forêts*. La quête identitaire dans *Nikolski* est davantage tournée vers l'avenir. On assiste au parcours d'émancipation des personnages et non à une recherche dans le passé des ascendants. C'est pourquoi, bien qu'il y ait des liens entre le détective et les professions présentes dans le roman (libraire, archéologue, pirate, chercheuse de trésors), la forme que prend le roman donne au lecteur lui-même la posture de l'enquêteur. En effet, il se retrouve « face à un manque d'autorité narrative qu'il doit combler à l'aide d'autres indices traversant les différents univers fictionnels du roman⁴⁵ ». Si les personnages ignorent les liens familiaux qui les unissent, ils se croisent sans cesse et fréquentent les mêmes lieux. Le lecteur est donc le seul à les reconnaître et à agencer les histoires qui s'entrecroisent en un tout cohérent. Dickner parsème ainsi son roman de rencontres aléatoires, ce qui impose au lecteur un travail herméneutique. Kirsty Bell rapproche ce travail de celui d'un chercheur

⁴⁴ Francis Langevin, « Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Rimouski et Université Charles-de-Gaulle (Lille-3), 2008, f. 91.

⁴⁵ Jeanette Den Toonder, *op. cit.*, p. 25.

de trésors⁴⁶, Francis Langevin de la tâche d'un archéologue sur un site de fouilles⁴⁷. Christine Otis associe cette particularité au roman policier :

[C]e qui semble être un détail inutile et farfelu dans un autre contexte peut très bien venir renforcer une intrigue [...]. La lecture est alors conçue comme un jeu où le lecteur construit une suite d'hypothèses qui se verront confirmées ou déboutées à mesure qu'il avance dans le texte⁴⁸.

Le lecteur serait donc le véritable enquêteur de ce récit de filiation, car il doit décoder ce qu'on pourrait nommer une poétique de la coïncidence : « Les pistes sont établies de sorte qu'elles permettent une lecture suivie et continue, mais en même temps, le roman est un enchevêtrement ou un étoilement de liens possibles que le lecteur doit saisir en ayant recours à l'imaginaire, tel un musée⁴⁹. » Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, lorsque le bouquiniste fait la description de sa voleuse de livres préférée, le lecteur comprend qu'il s'agit de Joyce et il sait pourquoi elle ne souhaite pas qu'on sache qu'elle se procure des manuels d'informatique. Cela crée un effet de connivence qui rend le lecteur impatient de voir les personnages se reconnaître comme parents. Le bouquiniste, lui, sans connaître la vérité, pressent une relation fortuite : « Elle ressemble à mon double féminin, une sorte de cousine débarquée de nulle part. » (*N.*, p. 265). Langevin décrit ce jeu de décodage comme « la délégation à *la lecture* de la reconstruction du sens⁵⁰. » Cela correspond à bon nombre d'œuvres narratives éclatées où l'auteur met « en place les grandes articulations, mais [laisse] la "cristallisation" suivre son cours sous la gouverne du lecteur⁵¹. »

⁴⁶ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁷ Francis Langevin, *op. cit.*, f. 10.

⁴⁸ Christine Otis, « Le jeu des coïncidences : une vraisemblance à construire. Les exemples de *Nikolski* de Nicolas Dickner et de *La kermesse* de Daniel Poliquin », *temps zéro*, n° 2, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document398>>, consulté le 27 décembre 2019.

⁴⁹ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁰ Francis Langevin, *op. cit.*, f. 80.

⁵¹ René Audet, « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle? », *op. cit.* p. 25.

Le jeu de déchiffrage auquel l'auteur convie le lecteur apparaît également à travers l'étude du deuxième objet du père qu'on retrouve dans *Nikolski*. Le livre atypique⁵² oublié par Jonas dans *Granpa* avant la naissance de Noah est non seulement primordial dans la diégèse, mais aussi sur le plan formel puisqu'il constitue une mise en abyme du roman de Dickner. En effet, les diverses descriptions qui en sont faites au cours du récit font bien plus que des clins d'œil au roman. C'est une mise en abyme conforme à la définition qu'en donne Gide dans son journal, soit une œuvre d'art où se « retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de l'œuvre⁵³. » Le livre qui parcourt *Nikolski* a justement les propriétés d'avoir une origine incertaine ou une « genèse bâtarde⁵⁴ » pour reprendre les mots de Boisclair, d'avoir parcouru un chemin tortueux en passant entre les mains de nomades et de comporter trois histoires distinctes rédigées par un auteur inconnu. Cela correspond bien au sujet même de l'œuvre puisque ce roman présente trois personnages aux prises avec une origine partiellement ignorée, donc avec une identité mal définie. Leurs histoires s'entrecroisent, tout en demeurant indépendantes les unes des autres, et partagent comme principal point commun un ancêtre qu'ils n'ont jamais rencontré, un ancêtre « sans visage » (*N.*, p. 168). Ce livre prend donc part, tout comme *Nikolski*, à une interrogation sur la filiation. Il s'agit en fait d'une double mise en abyme puisque le livre entretient « une relation de similitude avec l'œuvre qui [le] contient⁵⁵ » autant sur le plan du fond que de la forme. Effectivement, en étudiant cette figure, la structure fractionnée dont il vient d'être question est encore plus manifeste. L'aspect physique du Livre à trois têtes est décrit ainsi par le narrateur la première fois qu'il le feuillette : « Cet énigmatique

⁵² Il est à noter que les deux noms donnés à ce livre, Livre sans visage et Livre à trois têtes, désignent le même objet. Les deux titres seront utilisés pour y faire référence. Ce qui en détermine l'emploi est le personnage l'ayant entre les mains (Noah ou le narrateur) et le moment dans le roman auquel on se réfère (début ou fin).

⁵³ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, cité dans Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », dans John Pier et Francis Berthelot (dir. publ.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2010, p. 93.

⁵⁴ Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 283.

⁵⁵ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 18, cité dans Rodica Stanciu-Capota, « Du blason littéraire ou La mise en abyme en littérature », *Dialogos*, n° 9, 2004, p. 55.

bouquin rassemble, sous l'anonymat d'une même reliure – ou de ce qu'il en reste –, trois destins jadis éparpillés d'une bibliothèque à l'autre, voire d'un dépotoir à l'autre. Reste à savoir quel esprit tordu aura songé à opérer une telle fusion, et dans quel but (*N.*, p. 169). Le lecteur ne peut qu'avoir l'impression que le narrateur décrit le roman en cours de lecture. *Nikolski* contient justement trois histoires dont les héros étaient dispersés autrefois au Canada (Châteauguay, les Prairies canadiennes et Tête-à-la-Baleine) et réunis désormais dans le même quartier de Montréal, ainsi que dans un seul et même volume. La structure de ce roman, aux premiers abords déroutante, est évidente à travers le commentaire métadiégétique du narrateur-personnage, qui critique lui-même le travail de l'auteur. Cette configuration en apparence déstructurée fait également écho à la description physique du Livre à trois têtes qui trahit sa provenance multiple :

À bien y regarder, la typographie et la taille des marges diffèrent elles aussi. Des imperfections apparaissent dans la couture, des variations dans la couleur et la texture du papier – et me voilà soudain illuminé par la vérité : ce livre est en fait constitué d'une série de cahiers provenant de plusieurs livres, grossièrement retailés et reliés ensemble (*N.*, p. 168). [...] [C'est un] unicum. Un livre dont on ne connaît qu'un seul exemplaire dans le monde entier. [...] [C]e sont des fragments au sens propre. Des débris, des déchets. Un relieur a récupéré les carcasses de trois livres et les a cousus ensemble. C'est une pièce d'artisans, pas un objet imprimé en série (*N.*, p. 305).

Ce portrait est peu flatteur. Bien que le narrateur le considère comme unique, le livre contient des « imperfections », il a été « grossièrement retailé » et ses parties sont des « fragments », des « débris », des « déchets », des « carcasses ». Ainsi, le narrateur peu ambitieux semble user d'ironie pour dénigrer son rôle d'organisateur du récit. Ces qualificatifs exagèrent non seulement le désordre du roman, mais mobilisent aussi les motifs du déchet et du foisonnement d'objets omniprésents dans le roman. L'œuvre s'ouvre sur le bruit d'un camion à ordures et sur 1800 litres de rebuts, tout ce qu'il reste de l'existence de la mère du narrateur⁵⁶. Enfin, la

⁵⁶ La chronique de Dickner « Devancer les éboueurs » publiée dans *Voir* en 2006, puis dans le recueil *Le romancier portatif* publié en 2011 chez Alto, apporte aussi un éclairage sur les liens qu'entretiennent les déchets et l'écriture selon Dickner. À travers l'ethos de romancier généraliste au ton ironique qu'il adopte dans ses chroniques journalistiques, il qualifie notamment l'écrivain de « poisson vidangeur ». Il « n'invente rien. [...] Il ramasse et il assemble, il décape et il revernit – mais il compose chaque fois avec 99,9 % de matériel usagé. » (p. 11). Ainsi, avec la description du Livre à trois têtes, le narrateur suggère que le roman n'est pas nécessairement le produit de l'imagination d'un seul auteur.

description des trois parties du Livre à trois têtes correspond bien à l'histoire personnelle des trois protagonistes de *Nikolski* sur le plan de la diégèse; la première partie, « une très ancienne monographie sur les îles aux trésors » (*N.*, p. 169), renvoie à Noah, descendant des premiers peuples du continent américain qui exerce la profession d'archéologue; la deuxième partie, « un traité vaguement historique sur les pirates des Caraïbes » (*N.*, p. 169), renvoie à Joyce devenue pirate informatique pour suivre l'histoire fantasmée et romancée par son grand-père de ses ancêtres flibustiers; et la dernière partie, « une biographie d'Alexander Selcraig, naufragé sur une île déserte » (*N.*, p. 169), renvoie au narrateur racontant sa vie de bouquiniste immobile et solitaire à la première personne du singulier.

2.3.3 *Congorama* : la reprise ou une question de perspective

Dans cet autre récit de filiation qu'est *Congorama*, on a affaire à une histoire racontée chronologiquement, mais qu'on recommence du début à mi-parcours. Le film se divise en trois parties adoptant un point de vue différent sur les événements. Les deux premières sont focalisées sur un personnage différent, comme c'est le cas dans *Nikolski*, et la dernière regroupe la vision des deux protagonistes. Le long métrage commence d'emblée par une analepse, soulignant formellement l'importance du passé dans le présent. La critique et Falardeau lui-même ont présenté l'œuvre comme une comédie dramatique, mais surtout comme un « thriller », genre voisin du récit d'enquête. La construction du scénario sous forme de cassette exploite le suspense et ne laisse pas le spectateur dans un rôle passif, qui « doit mettre en place les pièces du puzzle⁵⁷ » comme dans *Nikolski*. Le spectateur doit jouer le rôle de l'enquêteur et démêler un foisonnement de coïncidences entre les personnages.

Dans cette œuvre, Falardeau fait une utilisation appliquée du point de vue. Il croit en effet que « le cinéma est une affaire de point de vue. Il faut sans cesse demander quel est le point de

⁵⁷ Odile Tremblay, « Philippe Falardeau et Paul Ahmarani en feux follets... », *Le Devoir*, 14 octobre 2006, p. E1.

vue du personnage et quel effet on veut créer sur le spectateur⁵⁸. » Gaudreault et Jost rappellent le pouvoir de la prise de vue dans *Le récit cinématographique* : « La caméra [...] peut, simplement par la position qu'elle occupe ou, encore, par de simples mouvements, intervenir et *modifier* la perception des spectateurs de la prestation des acteurs. Elle peut même [...] forcer le regard du spectateur et, ni plus ni moins, le *diriger*⁵⁹. » Falardeau fait le choix d'épouser le regard de chacun des frères à tour de rôle, ce qui a pour effet de permettre au spectateur d'entrer dans leur subjectivité et de lui donner l'impression de participer à leur enquête, le rendant ainsi « complice d'une vérité à laquelle les personnages n'ont pas accès⁶⁰. »

Pour étudier cette particularité formelle, on se concentrera sur les différentes manières de percevoir la subjectivité de l'image. La majeure partie du film est constituée de plans subjectifs tournés à la caméra à l'épaule; ainsi la caméra reproduit les mouvements naturels du personnage, que ce soit lors de ses déplacements ou dans la direction que prend son regard. De plus, Falardeau a fréquemment opté pour un cadrage proche des personnages, obtenu notamment par de courtes focales. Enfin, « la représentation d'une partie du corps en premier plan [le plus souvent une partie de l'épaule hors foyer], suppo[se] l'ancrage de la caméra dans un regard⁶¹ ». Par exemple, dans la scène où Louis retourne dans la maison de son père pour chercher ses plans, la caméra l'accompagne. Les balayages qu'elle effectue imitent le mouvement du regard de Louis et donnent l'impression au spectateur de prendre part à sa quête d'indices (*C.*, 51 min). Certains choix de montage accentuent aussi la subjectivité du traitement visuel, notamment par de nombreux « jump cuts », c'est-à-dire par l'agencement de courts plans séparés et de très brèves ellipses, accélérant la durée du récit par rapport à la durée de l'histoire. Les coupes à l'intérieur du plan ne sont donc pas camouflées par l'insertion de plans représentant le lieu comme c'est souvent le cas dans un traitement plus classique. Cela crée un

⁵⁸ Michel Coulombe, « Entretien avec Philippe Falardeau, réalisateur de *Congorama* », *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 4, 2006, p. 4.

⁵⁹ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 26.

⁶⁰ Pierre Barrette, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹ André Gaudreault et François Jost, *op. cit.*, p. 42.

effet de rapidité et donne l'impression que la source de la prise de vue adopte les mouvements naturels d'un œil qui se ferme et s'ouvre. Dans le grand nombre de raccords regard, la caméra épouse la vision du personnage comme dans l'observation des visages des hommes âgés que Michel détaille à son arrivée à Sainte-Cécile (*C.*, 21 min). Le spectateur est lui aussi contraint de chercher des similitudes entre le Belge et les hommes du village.

La deuxième partie du film revient au début de l'histoire, mais, cette fois, en adoptant le point de vue de Louis. Ce procédé « a l'avantage d'enrichir le récit tout en proposant une lecture renouvelée des situations⁶². » Les personnages n'ont pas les mêmes motivations à la base de leur enquête, mais celle-ci les mène tous deux de l'aéroport de Montréal à Sainte-Cécile. Ainsi, les parcours s'entrecroisent dans un jeu de coïncidences bien ficelé. Dans la première partie, le spectateur ne porte pas attention au personnage de Louis avant que le curé ne force Michel à le rencontrer. L'intérêt de la deuxième partie vient de ce jeu entre l'avant et l'arrière-plan, puisque le spectateur ne peut que remarquer que les deux hommes se trouvent très souvent au même endroit, à l'aéroport, dans l'autobus ou au restaurant. Ainsi, des scènes dont l'utilité nébuleuse avait laissé le spectateur incrédule dans la première demi-heure du film s'éclairent dans la partie consacrée à Louis. Par exemple, Michel se fait bousculer par un gardien de sécurité qui poursuit un inconnu à l'aéroport, mais, dans le deuxième épisode de cette scène, le spectateur comprend que cet homme s'avère être Louis, qui décide de ne pas s'envoler pour la Belgique. Comme Louis est plaqué au sol, le plan en contre-plongée permet d'apercevoir l'aîné qui observe la scène, créant ainsi un lien entre les deux hommes, d'autant plus que Michel est au foyer (*C.*, 48 min). Le spectateur pressent donc qu'ils se rencontreront de nouveau, ce qui construit peu à peu une anticipation des événements. Cependant, pour lui, les personnages sont des étrangers qu'aucun lien n'unit mis à part le lieu dans lequel ils se trouvent. En quoi leurs histoires sont liées reste un mystère pour le spectateur, ce qui apporte une tension au film comme l'explique Raphaël Baroni :

La tension, sur le plan textuel, est le produit d'une réticence (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) qui induit chez l'interprète une attente impatiente portant sur les informations qui tardent à être livrées; cette impatience débouche sur une

⁶² Stéphane Defoy, « D'un continent à l'autre », *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 4, 2006, p. 9.

participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle⁶³.

Autant le spectateur participe à la quête de chacun des frères, autant il cherche à comprendre pourquoi leurs histoires se croisent au sein de la même diégèse. C'est dans la deuxième partie qu'on donne au spectateur des indices pour expliquer l'association des deux parcours. La deuxième scène du restaurant est particulièrement intéressante pour voir comment on joue sur la perception, car, à ce moment dans le film, le spectateur en sait plus que les personnages et davantage que la première fois qu'il assiste à cette scène : il la voit sous un autre œil. Louis discute avec sa mère Lucie alors qu'elle travaille dans ce restaurant et sert Michel. La conversation entre Lucie et Michel a été non seulement séparée entre les deux premières parties du film, mais inversée par rapport à son déroulement chronologique. Le spectateur a donc accès à la fin de la conversation d'abord, ensuite au début : la conversation en apparence banale s'éclaire donc à sa deuxième occurrence. Avec l'accumulation d'indices dont le spectateur bénéficie désormais, la scène revêt une forte symbolique. En effet, quand Lucie suggère à Michel d'aller se laver les mains, Michel répond : « C'est ce que je dis tout le temps à mon fils. » Ce à quoi Lucie, amusée, rétorque : « Ça sert à ça, des parents! » (*C.*, 1 h 2). À ce moment de la diégèse, le spectateur soupçonne fortement que Lucie est la mère biologique de Michel. La tension dramatique est donc élevée puisque Michel vient de décider d'abandonner ses recherches pour trouver ses parents alors que sa mère se trouve juste devant lui. La scène anticipe ainsi des retrouvailles familiales en jouant avec la perspective. Louis se trouve à l'avant-plan au foyer et Michel en arrière-plan hors foyer. Imitant le regard de Louis, la caméra passe de Michel à Lucie lorsque Louis tourne la tête pour observer d'un œil défavorable ce touriste auquel sa mère lui suggère de rendre service. De plus, sur son bras cassé, Lucie arbore un signe du lien entre les deux hommes. Dans la première partie, Michel avait signé « M. Roy » (*C.*, 28 min) dans un losange déjà tracé sur le plâtre. On sait désormais qu'il s'agit du dessin que Louis a effectué en pensant à sa récente découverte de diamants. Le choix de

⁶³ Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 99.

l'emplacement des signatures relie les deux frères bien qu'ils n'aient pas encore fait connaissance.

Un autre exemple de l'utilité de ce jeu entre l'avant et l'arrière-plan dans la collecte d'informations et du changement de perception du spectateur par rapport au moment du film est la scène qui précède l'accident. La conversation entre les deux hommes dans la voiture en marche témoigne du peu d'entrain de Louis à l'idée de partager la route jusqu'à Montréal. S'il a une personnalité un peu taciturne comme Michel, et comme Sylvio d'ailleurs, cette attitude est d'abord associée à son mécontentement de s'être fait forcer la main pour rendre service à cet étranger, lui qui a les touristes en aversion. Cependant, dans la deuxième partie, avec le changement de point de vue, on comprend que le mauvais fonctionnement de la banquette au cours du trajet permet à Louis de trouver les plans de Sylvio dissimulés dessous. À cette découverte, dans un raccord regard, la caméra filme l'intérieur de la voiture, en particulier l'image de saint Christophe suspendue au rétroviseur, puis le changement de foyer sur l'arrière-plan se concentre sur Michel qui revient au loin. L'ayant aperçu, Louis se hâte de ranger les plans. (C., 1 h 8) On montre donc au spectateur un indice majeur, cette image du saint auquel Sylvio s'associe et à laquelle il est souvent fait référence, le patron des voyageurs ou des automobilistes. Or cette image dévoile la ville où leur père se trouve, St. Christopher, au Connecticut. Comme la scène est focalisée sur Louis, l'attention est surtout portée sur l'arrivée de Michel et sur l'urgence de cacher les plans à cet homme qui prend les traits d'un intrus, occultant de ce fait la présence de cet objet offrant pourtant une piste à suivre. Le fait que Michel est ingénieur et qu'il a rencontré les dirigeants d'Électricité nationale quelques jours plus tôt le rend suspect, d'autant plus qu'il a l'effronterie de fouiller dans les effets personnels de Louis. En outre, lors de la conversation téléphonique de Louis à laquelle le spectateur a désormais accès, on assiste à un agencement d'images qui crée le même effet. On passe du gros plan sur le visage de Louis à un raccord regard à travers la vitre arrière de la voiture, où on aperçoit Michel feuilletant les cahiers secrets de Sylvio. Ainsi, Louis s'empresse de dissimuler les plans et devient suspicieux, voire paranoïaque, comme il le reprochait à son père. C'est cette irritation qui teinte la conversation entre les deux hommes, dans laquelle Michel cache mal son jeu sous un ton badin pour essayer d'en savoir plus sur les projets d'ingénierie du « défunt » père de Louis. La méfiance qui assaille ce dernier l'empêche de se concentrer sur la

route et lui fait nerveusement essayer de décrocher cette image de saint qui pendouille, ce qui provoque l'accident.

La scène de l'accident occupe une place majeure dans la construction du film. C'est l'événement clé où tout bascule : elle interrompt la scène de reconnaissance sur le point de se produire entre les deux frères; elle fait passer Louis à un cheveu de la mort, ce qui l'empêche de protéger l'œuvre de son père; enfin, elle permet à Michel de voler les plans, en plus d'éliminer les preuves pouvant le démasquer, car la voiture électrique est détruite et le témoin gênant qu'est Louis n'est pas censé survivre. Comme c'est le pivot dramatique où se rejoignent les fils de l'intrigue, cette scène occupe une place centrale dans le montage. C'est le seul moment de l'histoire où des répliques se répètent, alors que, dans les autres scènes, les coupes du montage empêchaient cette reprise intégrale.

La scène de l'accident clôt à la fois la partie sur Michel et celle sur Louis. La voiture est d'ailleurs projetée dans un champ juste en dessous d'une ligne à haute tension. Le lieu fait directement référence à un des thèmes secondaires du film, la voiture électrique. De plus, l'entièreté de la mise en marché du film, l'équivalent du paratexte en littérature, est basée sur cette scène. L'émeu est en quelque sorte la mascotte de la bande-annonce; il est aussi présent au menu du vidéodisque numérique, et les images de la route de campagne ou des deux frères à bord de la voiture constituent l'essentiel de l'affiche, de la pochette et du dossier de presse. Sur le plan de la diégèse, c'est aussi un événement paradoxal. D'un côté, l'accident empêche les deux hommes de terminer leur quête. De l'autre, à défaut de protéger la réputation professionnelle de Sylvio, il sauve celle de Michel. Cela permet au fils aîné de poursuivre la voie filiale et de terminer le projet de vie de son père inconnu, même si c'est de manière malhonnête.

2.4 Conclusion

Tout compte fait, l'identité des personnages de ces récits de filiation est mal définie à cause de leur héritage bancal, ce qui les contraint à entreprendre une enquête identitaire. Dans chacune des œuvres du corpus, ce qui lance l'enquête est la perte d'un parent ou la révélation

d'un secret concernant la mère ou le père du protagoniste. À cela s'ajoute un sentiment d'incomplétude poussant les personnages à essayer d'en savoir plus sur le passé de leurs ascendants afin d'expliquer leur disparition et de se départir des réminiscences du passé qui hantent leur présent. Ainsi, à la suite de la perte, ils prennent conscience qu'ils sont victimes d'un défaut de transmission. Le passé de leur famille est inconnu, a été tenu secret ou est l'objet d'un mensonge, ce qui explique leur difficulté à embrasser l'avenir et à trouver leur voie. Le chemin d'où ils viennent est tortueux et rempli de zones d'ombre. La manière de raconter prend par conséquent une forme peu classique, voire désordonnée, à l'image de l'identité morcelée des personnages d'héritiers. Dans *Forêts*, Mouawad opte pour un enchevêtrement narratif faisant se côtoyer plusieurs époques, où des répétitions créent des ponts temporels soulignant le déterminisme familial. Dans *Nikolski*, l'éclatement du récit par la juxtaposition de trois histoires force le lecteur à devenir lui-même l'enquêteur du passé des protagonistes et à décoder les liens qui les unissent à travers une poétique de la coïncidence, où le livre du père devient une mise en abyme du roman. Pour ce qui est de *Congorama*, l'importance particulière accordée au point de vue et à la subjectivité de l'image souligne la structure double à travers laquelle le spectateur peut lier les histoires des deux hommes autour du pivot dramatique qu'est l'accident de voiture. Ainsi, on peut considérer la quête identitaire comme principe de structuration de l'intrigue du récit de filiation. Pour reprendre les idées avancées par Paul Ricoeur dans *Temps et récit I*, la mise en intrigue de chacune des œuvres permet de structurer l'expérience temporelle chaotique des sujets.

Ce deuxième chapitre a permis d'analyser les deux premiers aspects de l'enquête, c'est-à-dire ce qui la lance et comment elle se structure. Le chapitre suivant s'intéressera à la résolution de l'enquête, qui met au jour un passé méconnu dont les personnages d'héritiers sont issus et qui les relègue tour à tour au rôle de coupables et de victimes. Remettre en place les pièces du casse-tête réinstaurera une forme de médiation permettant à l'expérience individuelle des protagonistes de devenir transmissible.

CHAPITRE III

LA TRANSMISSION

Parce que je suis aussi constituée de ton départ.
Ton absence fait partie de moi, elle m'a aussi fabriquée.
Tu es celle à qui je dois cette eau trouble qui abreuve
mes racines, multiples et profondes.¹

Anaïs Barbeau-Lavalette

3.1 Introduction

Ricœur a montré dans *Temps et récit I* qu'« il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle². » Dans ce dernier chapitre, il sera question de la résolution de l'enquête identitaire des personnages, c'est-à-dire du dénouement des œuvres étudiées où se restructure une médiation familiale et culturelle malgré la marque de la perte. Dans les récits de filiation, en enquêtant sur le passé de leur famille, les héritiers dévoilent souvent un secret honteux jusque-là enfoui. Briser le silence les relègue au rôle de coupables, car ils trahissent leurs ascendants en dévoilant un tabou qui salit leur mémoire. De plus, bien qu'ils ne soient pas directement impliqués dans ce secret, ils en gardent les traces, ils ont en quelque sorte « reçu une faute en héritage³. » Afin de s'en libérer, les enquêteurs héritiers doivent découvrir ce qu'on a voulu leur cacher, sortir du cadre familial étouffant en allant vers l'autre ou prendre en charge la responsabilité de rectifier les fautes des

¹ Anaïs Barbeau-Lavalette, *La femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles, 2015, p. 376.

² Paul Ricœur, *Temps et récit I*, *op. cit.*, p. 105.

³ Tanya Déry-Obin, *op. cit.*, p. 28.

ascendants. Chez tous les protagonistes du corpus, le dénouement de l'enquête passe par une scène de reconnaissance. Ils vivent un moment d'*anagnôrisis* à travers lequel se révèle la vérité ou la voie à suivre tant recherchée. Ce renversement caractéristique de l'intrigue complexe est un élément discordant que la mise en intrigue permet de rendre concordant⁴. En effet, ce sont ces épisodes de reconnaissance qui permettent aux fils de l'intrigue de se dénouer afin que les personnages puissent atteindre la conclusion de leur enquête et quitter les habits de victime, d'enquêteur et de coupable qu'ils ont portés tour à tour.

Si la quête identitaire de chacun mène à un apaisement salvateur par la libération des réminiscences du passé, la manière de vivre cette résolution se fait sous des formes différentes : le pardon dans *Forêts*, l'indépendance par rapport à la famille dans *Nikolski* et la restitution de l'honneur familial dans *Congorama*. En tressant les fils de la filiation ou en les déliant, l'intrigue restructure non seulement l'identité individuelle du sujet, mais elle opère aussi une transmission collective. Dans l'étude du genre du récit de filiation, cette dimension culturelle prend une importance accrue. C'est pourquoi on s'intéressera, en dernier lieu, à cette mémoire de la littérature à travers l'étude de la riche intertextualité que manifestent les œuvres du corpus. Elle dévoile un réseau de références provenant principalement des répertoires gréco-romain, judéo-chrétien et nord-américain, qui marquent l'aboutissement d'une quête identitaire indissociablement individuelle et collective, familiale et culturelle.

3.2 Coupable

3.2.1 *Forêts* : La promesse et le pardon (entre famille et amitié)

La résolution de la quête identitaire dans *Forêts* fait passer le personnage principal par deux états transitoires avant l'éradication de la malédiction familiale. Loup est de prime abord plongée dans la honte du passé de ses ascendants, puis s'approche de la réconciliation en libérant les descendants de la famille et en purgeant sa culpabilité à travers l'expérience de

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit I, op. cit.*, p. 88.

l'amitié. Plus précisément, le dénouement de la pièce de théâtre renferme deux révélations déterminantes quant à la filiation du personnage principal.

D'abord, comme on l'a vu, après avoir perdu sa mère à la suite d'une curieuse tumeur aux allures de hantise familiale, Loup constate ainsi son état de victime et le mystère entourant l'origine de sa famille. Afin de pallier ce manque, elle revêt l'étoffe de l'enquêtrice, accompagnée de Douglas, pour combler cette faille filiale. Cependant, en s'approchant de la vérité, elle réalise l'horreur cachée dans son héritage qui la relègue au rôle de coupable. Le passé de sa famille est empreint de guerres, de meurtres, de relations incestueuses et de suicides. La surprise de la jeune femme lors de cette découverte se rapproche de ce qu'Aristote a théorisé comme la reconnaissance tragique, c'est-à-dire « un renversement (*métabolè*) du non-savoir au savoir, ou pour l'amitié ou pour la haine de ceux qui sont promis au bonheur ou au malheur⁵ ». On peut aussi affirmer que, « [d]ans son acception restreinte, la reconnaissance désigne le moment où l'identité d'un personnage, ou la faute qui a été accomplie, est révélée⁶. » Ainsi, à l'instar des autres personnages de la tétralogie *Le sang des promesses*, Loup apprend la vérité sur l'héritage familial avec le choc honteux de porter une part de responsabilité, ce qui la condamne elle aussi au malheur. Comme dans la tragédie grecque, elle se retrouve « coupable par association⁷ ». Si, dans *Incendies*, Nawal tombe dans un mutisme imperturbable jusqu'à sa mort, Loup reprend son attitude acerbe du début de la pièce et exprime son regret d'avoir accompli cette quête, qui, au lieu de la réconcilier avec le passé, accentue sa douleur :

Le jumeau viola sa jumelle et se tua. Le jumeau entraîna sa mère au fond d'une fosse et la tua. La mère abandonnant sa fille, la fille tête fracassée à coups de marteau le marteau a concassé la mâchoire de sa fille jusqu'à la dernière dent une dent au milieu du cerveau de sa fille qui n'a pas su donner un cœur à la sienne qu'elle a appelée Loup. Est-ce que je

⁵ Aristote, *La poétique* (P. Gravel, trad.), Saint-Denis-de-Brompton, Éditions du silence, 1995, p. 45.

⁶ Tanya Déry-Obin, *op. cit.*, p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

résume bien, Douglas? C'est ça, la vérité que Ludivine voulait me dire et qui allait me permettre de tomber amoureuse? (F., p. 83).

Dans *Le sang des promesses*, la découverte s'accompagne souvent du dégoût incommensurable d'être issu d'une famille monstrueuse. Cependant, il ne s'agit pas de la dernière pièce du casse-tête, car le dévoilement ultime ne se trouve pas dans le lien familial, mais dans l'altérité. Chez Mouawad, c'est l'amitié qui sauve des liens du sang. L'héritier se retrouve ainsi coupable d'une deuxième manière, cette fois pour avoir transgressé les limites de la famille et choisi des amis auprès de qui il peut davantage s'épanouir. Comme le souligne Aude Campmas, le personnage de l'héritier crée alors « d'autres liens que ceux de la famille, des liens comme des voix ou voies, car l'espace symbolique de la famille peut être éclaté par l'ouverture d'un espace géographique. Partir, transgresser c'est tout autant ouvrir l'espace que dialoguer avec l'autre⁸. » Cela fait écho à la phrase clé de *Littoral* prononcée continuellement par Simone : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre!⁹ » Ainsi, les personnages mouawadiens quittent symboliquement la famille en s'alliant à autrui, ce qui leur permet de se libérer d'une filiation étouffante, mais ils quittent aussi physiquement le lieu de l'enfance : le village natal pour Simone ou Nawal, et le zoo dans la forêt des Ardennes pour Ludivine.

Ainsi, la clé du mystère de la famille Keller n'est pas l'horreur des habitants du zoo, mais la relation d'une force hors du commun entre Ludivine et Sarah, comme l'explique Douglas :

Êtes-vous Loup Keller? Êtes-vous Loup Cohen? ou la rencontre entre Keller et Cohen? Qu'est-ce qui est vrai? Nous cherchons toujours nos origines en remontant le fil qui nous rattache à notre sang et c'est dans le sang que mon père a tenté de trouver le visage de ce crâne. Il ne pouvait pas savoir que la réponse se situait en dehors de la sphère scientifique, puisque vous êtes autant la fille de Ludivine que celle de Sarah (F., p. 97).

De ce fait, la véritable arrière-grand-mère de Loup n'est pas Ludivine, seule descendante du zoo dystopique, mais sa meilleure amie Sarah, à qui cette dernière a sauvé la vie. Loup est issue de la promesse que les deux femmes se sont faite : « vie sauvée, vie perdue, vie donnée » (F.,

⁸ Aude Campmas, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad », *Contemporary French and Francophones Studies*, vol. 18, n° 5, 2014, p. 483.

⁹ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *op. cit.*, p. 68.

p. 95), soit d'accepter que Ludivine se sacrifie afin que Sarah puisse se sauver, retrouver sa fille Luce et perpétuer ainsi la vie. Ne pouvant pas avoir d'enfant, donner *sa* vie est pour Ludivine la seule manière de donner *la* vie. Sa mort n'est pas une finalité pour elle, mais une manière de laisser une trace à travers Sarah et ses descendants comme elle l'exprime ici : « [U]n jour quelque chose viendra témoigner de ce que toi et moi nous aurons fait l'une pour l'autre et aura le visage de notre jeunesse sacrifiée. Et alors, toi et moi, on aura tordu le cou au destin en tenant nos promesses jusqu'au bout » (*F.*, p. 95). Ce témoin de la force d'une amitié est un os au cœur du cerveau de la petite-fille de Sarah, Aimée. Ce dernier mystère résolu permet à Loup de se réconcilier avec ses ancêtres, car elle comprend qu'au lieu d'être issue de l'horreur, elle l'est de l'amour, d'un « amour sans héritage¹⁰ », qui libère des liens familiaux.

Ce qui brise le cycle de la colère et de l'abandon, c'est l'altérité sous la figure de l'ami. C'est la relation entre Wilfrid et Simone dans *Littoral*, Nawal et Sawda dans *Incendies*, Ludivine et Sarah dans *Forêts*, ou encore celle de Loup et Douglas grâce à qui la quête a été menée à bien. Ainsi, « ce lien, qui se substitue au lignage, permet de pardonner¹¹. » La colère inaugurant la pièce se transforme en reconnaissance lors de la tirade finale que Loup prononce à l'enterrement de sa mère :

Maman
 Depuis toujours,
 L'orage gronde dans nos vies,
 La mienne qui commence
 La tienne qui se termine.
 Moi qui croyais être liée par le sang de mes ancêtres
 Je découvre que je suis liée par mes promesses
 Aux promesses que vous vous êtes faites.
 Et que vous avez tenues.
 Vie sauvée, vie perdue, vie donnée (*F.*, p. 100).

Elle comprend désormais la force du sacrifice de sa mère, ce qui la libère du sentiment de culpabilité qui l'habitait. Ce deuxième épisode de reconnaissance « ne fait pas que dénouer le

¹⁰ Aude Campmas, « "Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous?" L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », *op. cit.*, p. 113.

¹¹ *Idem.*

conflit, mais exprime également le fait que [la] jeune protagoniste a trouvé sa place au sein d'une filiation jusque-là inconnue¹². » L'impression de matricide de Loup a été dépassée par la force d'une promesse. Si Ludivine a sauvé la vie de Sarah dans l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale, Aimée a sauvé celle de Loup à la suite de la tragédie de l'École polytechnique de Montréal, en mémoire des femmes qui y ont péri. Il s'agit du cœur de la tétralogie, puisque ce qui relie les pièces est non seulement la quête des origines, mais la « question de la promesse non tenue, ou plutôt de celle que l'on profère et que l'on tente de tenir, et des raisons pour lesquelles on ne la tient pas, les conséquences et les raisons de ces conséquences¹³. » Mouawad rejoint ainsi les réflexions de Paul Ricœur sur le pardon et l'oubli, où le philosophe explique que le pardon fait couple avec l'oubli, puisqu'il est en quelque sorte un oubli heureux, une mémoire réconciliée¹⁴. À l'inverse, c'est l'oubli, considéré comme l'ennemi de l'histoire et de la mémoire, qui est combattu dans *Forêts*, car il est ce qui empêche la paix avec les origines et maintient les membres de la famille de Loup dans le cycle de la colère et de l'abandon. Chaque génération s'est vue coupée de ses ancêtres et cet oubli des origines les empêche de comprendre qui ils sont. La définition de leur identité est rendue possible par le fait de puiser dans la mémoire collective de leur famille. On peut donc dire que cela correspond à ce qui est exposé par Ricœur, où les itinéraires respectifs de l'oubli et du pardon se recroisent au terme d'une mémoire apaisée, et l'apaisement de la mémoire résultant du pardon paraît constituer la dernière étape d'un cheminement de l'oubli¹⁵. La découverte d'une histoire familiale inconnue permet de rétablir la transmission filiale, car « [i]dentifier, c'est revenir au présent, ne plus être prisonnier du passé¹⁶. » Ainsi, déceler les failles de la mémoire s'accompagne pour l'héritier d'un souffle de libération mettant fin au vacillement entre passé, présent et futur.

¹² Tanya Déry-Obin, *op. cit.*, p. 36.

¹³ Wajdi Mouawad, « Entrevue accordée à Sylvie Dubost », *Polystyrène*, n° 97, 2006, [s. p.].

¹⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003 [2000], p. 375.

¹⁵ *Ibid.*, p. 536.

¹⁶ Wajdi Mouawad dans Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2005, p. 75.

3.2.2 *Nikolski* : Corriger et rompre l'héritage filial

Dans le cas de *Nikolski*, les personnages dévoilent peu de secrets de famille. Cependant, comme dans *Forêts*, les personnages se dissocient de leur famille en allant vers l'autre. Noah voit d'autres modèles se présenter à lui dans sa nouvelle vie à Montréal. En effet, il trouve un mentor en la personne de Thomas Saint-Laurent¹⁷. Le cours qu'il suit avec ce professeur est comme une révélation. Ainsi, à peine quelques mois après avoir songé à laisser tomber l'archéologie, il approche Saint-Laurent pour diriger son mémoire de maîtrise « avec la nervosité d'un fils indigne s'appêtant à solliciter la bénédiction paternelle » (*N.*, p. 129). La comparaison utilisée pour peindre la scène témoigne de l'estime qu'il a pour cet enseignant; elle souligne bien que le jeune homme n'a pas eu de figure paternelle dans sa vie. Ce qui l'attire chez Saint-Laurent est non seulement sa personnalité hors du commun, mais également son objet d'études qui modernise la profession d'archéologue : les déchets. Cet angle de recherche permet à Noah d'interroger son inadéquation au monde, puisqu'il compte mettre en relation les deux modes de vie entre lesquels il est tiraillé : le nomadisme et la sédentarité¹⁸.

Son infidélité envers sa famille ne se limite pas à ses études, car il est en quelque sorte adopté par une famille de substitution. En effet, lors de sa recherche de logement, Noah est attiré par l'annonce de Maelo qui priorise les réfugiés politiques, signe qu'il se sent réellement étranger dans sa nouvelle ville. La cohabitation entre ces deux personnages met en parallèle des rapports à la famille bien différents. Si les relations familiales se résument à peu de choses pour Noah, Maelo a de son côté une vaste famille venue de la République dominicaine, qui s'est presque toute regroupée dans la Petite-Italie de Montréal. C'est pourquoi on en vient même à dire qu'un deuxième San Pedro de Macorís s'est fondé autour de Maelo, devenu, par la force des choses, spécialiste de l'immigration. Selon lui, la base de l'intégration dans un nouveau milieu est la famille : « Pour Maelo, un immigrant peut être égaré, confus, réticent,

¹⁷ Le choix du patronyme est révélateur par sa référence au territoire québécois. Le fleuve Saint-Laurent peut en effet être associé à l'entrée dans la psyché identitaire des Québécois tout comme il constitue l'entrée dans le continent nord-américain.

¹⁸ Il souhaite faire « une étude comparative entre le développement du système routier et l'expansion des dépotoirs au cours des années 70. » (*N.*, p. 130).

épuisé, exploité, peut refuser de s'adapter, sombrer dans la déprime, croupir dans la nostalgie – mais jamais il ne doit s'abaisser à être orphelin. » (*N.*, p. 99). Ainsi, en allant habiter chez lui, Noah s'est trouvé une nouvelle famille qui l'empêche de se laisser prendre par le mal du pays.

Le rapport à la paternité de Noah le dissocie également de sa famille, car, dès qu'il rencontre son fils, il adopte l'attitude contraire de celle de son père, dont la principale « faute » est d'avoir été absent de la vie de ses enfants. Noah décide de faire pleinement partie de la vie de Simón, comme s'il corrigeait le « crime » de son propre père, sans toutefois que cette paternité lui soit confirmée officiellement par la mère qui affirme plutôt que Simón n'a pas de père et qu'il « est 100 % vénézuélien » (*N.*, p. 221). Le moment où il voit pour la première fois l'enfant d'Arizna et observe attentivement le bébé âgé de moins d'un mois, peut être considéré comme une scène de reconnaissance au sens d'Aristote. En effet, alors qu'il reconnaît ses propres traits sur le visage de l'enfant, la description de la scène est parsemée de points de suspension. La grande hésitation qu'elle contient traduit à la fois la surprise et la prise de conscience d'être père. Il accepte d'emblée de laisser ce fait bouleverser sa vie. Cet événement arrive au moment où il est en véritable remise en question par rapport à sa carrière et à son avenir. Dès la rencontre de son fils, sa décision est immédiate; il part vivre au Venezuela le plus naturellement du monde pour partager la vie de Simón. On peut donc affirmer à la suite de Lori Saint-Martin que « [d]es cendres du père absent naît le père chaleureux et pleinement engagé¹⁹. » De plus, il ne demande pas à Arizna de confirmer sa paternité biologique, il préfère se contenter d'une paternité sociale, « une petite paternité quotidienne, faite de clins d'œil et de silences complices, de déjeuners paresseux et de journées à la plage » (*N.*, p. 222). Cette intimité lui semble bien plus précieuse, car, comme l'affirme Lori Saint-Martin : « On ne naît pas père (même si on l'est réellement), on le devient : le social a la préséance sur le biologique même chez celui qui comble les deux²⁰. » C'est tout le contraire de son propre père, qui n'a endossé dans sa vie guère plus que le rôle de géniteur. Noah prévoit aussi se dissocier de son héritage maternel par rapport à l'éducation de son fils : « Simón saura bientôt lire, et Noah n'a pas l'intention de le laisser déchiffrer ses premiers mots sur de vieilles cartes routières. » (*N.*,

¹⁹ Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom.*, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 312.

p. 219). Apprendre à lire de manière autodidacte avec bien peu de livres à disposition ne lui semble pas un exemple à suivre.

Ainsi, au lieu de demeurer victime d'une filiation brisée, Noah se la réapproprie, attitude que Daniel Letendre a remarquée chez les personnages d'héritiers adolescents dans le roman québécois des années 2000 : « L'héritage est appelé à devenir la propriété de l'héritier qui le moule à sa convenance, qui le transforme à son tour en legs²¹. » En somme, au lieu de se sentir coupable par association comme Loup dans *Forêts*, l'épisode de reconnaissance de Noah clôt sa quête identitaire et rompt pour de bon avec son héritage bancal. Deux moments importants du dénouement le confirment. Quand Arizna lui remet une lettre attestant sa paternité afin qu'il puisse quitter le Venezuela avec Simón, il est saisi par un choc similaire à celui qu'il a ressenti lorsqu'il a vu son fils pour la première fois. Dans la précipitation de son retour imminent à Montréal, comme il était en train d'écrire une carte postale à sa mère, il jette tout son nécessaire de correspondance ainsi que la carte routière où il a noté tous ses envois depuis dix ans, et ce, avec la même fougue que celle l'ayant conduit à l'île Margarita. On peut ainsi comprendre qu'il ne s'efforcera plus de garder contact avec sa mère en cessant ses envois aléatoires. Dans le dernier chapitre du roman, il se départira de tout ce qui lui reste de son père, soit la page déchirée du Livre sans visage. Il recolle cette page au livre retrouvé dans la bouquinerie du narrateur, mais le laisse tout de même derrière lui. S'il complète ainsi le livre de son enfance, il termine aussi le roman et se dissocie complètement de son père absent.

Joyce est aussi touchée par un moment de reconnaissance qui l'amène à se détacher de la famille Doucette. Le dernier chapitre qui lui est entièrement consacré, « Kératine », dévoile un profond épisode de doute et de lassitude quant à son métier de flibustière. La fierté de suivre la lignée ancestrale s'est effritée notamment parce qu'elle n'a pas été en mesure d'authentifier son lien filial avec la criminelle Leslie Lynn Doucette ou son supposé arrière-arrière-grand-père Herménégilde Doucette. De plus, la clandestinité à laquelle elle est contrainte lui semble de plus en plus lourde à porter. Elle « a l'impression de vivre en marge d'un monde précieux et insaisissable. » (*N.*, p. 233). Joyce regrette aussi de ne recevoir que des messages

²¹ Daniel Letendre, *op. cit.*, p. 118.

dépersonnalisés et adressés à ses multiples noms d'emprunt. Un événement marquant lors de sa dernière partie de pêche nocturne cristallise son malaise. Elle fait la découverte du cadavre d'une femme dans un conteneur à déchets. Alors qu'elle regarde la défunte, elle a « l'impression de s'observer dans un miroir déformant. » (*N.*, p. 228). La symbolique du miroir renvoie au double, à la ressemblance, mais « [s]i [Joyce] s'observe elle-même, le miroir reflète néanmoins une image modifiée et souligne la fausseté de ses nouvelles identités²². » La métaphore de la piraterie définit le métier de Joyce comme la recherche de trésors, mais le butin a changé de forme depuis la grande époque des pirates en mer. Il est désormais constitué de numéros de cartes de crédit et d'informations confidentielles permettant le vol d'identité. Ainsi, sa lassitude a tout à voir avec la quête identitaire. Au lieu de se trouver elle-même à travers la reprise de cette carrière ancestrale, elle s'est perdue à travers les fausses identités bricolées et le camouflage que nécessite la vie criminelle. En parfait caméléon identitaire, elle ne sait plus qui elle est réellement. C'est de cette prise de conscience que découle cette fois la scène de reconnaissance, car la solution réside dans l'abandon de la piraterie et donc dans la trahison de la famille :

Elle se tourne vers l'ordinateur dans l'espoir d'y trouver un point d'ancrage, une certitude, mais le charme est rompu : sur l'écran, les mots ne s'adressent plus à elle. Les objets qui l'entourent semblent étrangers – comme si au réveil d'un long rêve, elle se découvrirait assise au bureau de quelqu'un d'autre (*N.*, p. 233).

Cette perte de repères est le symptôme de sa perte d'identité. Dans le chapitre où elle visite le narrateur, soit à sa dernière apparition dans le roman, elle laissera momentanément tomber son masque et révélera son vrai prénom ainsi que des bribes de son enfance au bouquiniste. On peut donc dire que c'est non seulement la menace de son arrestation qui la pousse à s'enfuir brusquement en République dominicaine, mais aussi la volonté de se reconnecter avec elle-même. Il n'est d'ailleurs pas banal qu'à travers toutes les destinations possibles, elle choisisse de s'exiler dans la famille de Maelo à San Pedro de Macorís.

²² Jeanette Den Toonder, *op. cit.*, p. 17.

Quant au narrateur, ce qui le fera sortir de la stagnation de la bouquinerie est la soirée passée avec Joyce. Dans les chapitres « Toutes les directions à la fois » et « La Bête », le lecteur attend un épisode de reconnaissance, puisque tout est en place pour que les deux cousins se rendent compte qu'ils sont de la même famille. Le narrateur parle de son père, et on s'imagine que la jeune femme fera le lien avec son oncle exilé et les cartes postales qui tapissaient les murs de la maison de leur grand-père commun. Si Dickner n'offre pas cette satisfaction au lecteur, ce passage est tout de même déterminant dans le roman puisque deux objets ayant appartenu au père y jouent un rôle central. On connaît l'attachement du bouquiniste pour la boussole, symbole du père, qu'il garde précieusement accrochée au cou. Lorsqu'il veut la montrer à Joyce avec qui il se sent particulièrement en confiance (ou serait-ce en famille?), elle se brise et tombe dans la cave. En partant à sa recherche, les deux cousins doivent affronter l'inondation du sous-sol et le Léviathan qu'elle contient, la fournaise²³. Si la boussole demeure perdue, ils retrouvent le Livre à trois têtes égaré dont il n'a pas été question depuis la partie « 1994 », cinq ans plus tôt, et autour duquel aura lieu la fin du roman. C'est à la suite de la perte de son unique souvenir paternel que le narrateur décidera de quitter la bouquinerie. Quitter la librairie, n'est-ce pas la direction que la boussole indique depuis le début? Selon Bell, « [s]ans le compas, rien ne l'attache au père, ou, pour le voir autrement, rien ne l'incite aux voyages imaginaires et il découvre donc le désir d'entreprendre de véritables périples²⁴. » Il a ainsi, comme Noah, accompli son émancipation familiale. La description initiale de la boussole et la manière dont elle se brise vont aussi en ce sens. Au premier chapitre, le narrateur prend la peine d'expliquer la conception de son outil de navigation. Il s'agit d'une petite sphère qui flotte dans une plus grande : « L'inclusion d'une sphère dans une autre, à la manière d'une minuscule poupée gigogne, assurait une stabilité gyroskopique à l'épreuve des pires tempêtes » (*N.*, p. 19). Comme c'est un passage portant sur la remémoration du père, la symbolique de la poupée gigogne est intéressante. N'a-t-on pas tendance à considérer le fils comme une réplique en miniature du père? La précision mise dans la description du bris de la boussole laisse à penser que les explications quasi scientifiques dont Dickner parsème le roman ne sont pas qu'étalage de connaissances : « La sphère centrale, libérée de son écrin, rebondit sur le

²³ On reviendra sur ce lien mythologique.

²⁴ Kirsty Bell, *op. cit.*, p. 46.

plancher, passe entre les pieds de Joyce, traverse le salon en indiquant toutes les directions à la fois et roule dans la bouche d'aération qui bée au milieu de la place. » (*N.*, p. 260). Considérant qu'il s'agit du seul objet liant le narrateur à son père, il n'est pas banal que ce soit précisément la petite sphère (le fils) qui soit propulsée dans l'inconnu alors qu'elle est désormais libérée de la grande sphère (le père) et peut indiquer toutes les directions à la fois (conformément au titre du chapitre). Cela confirme le rôle déterminant que ce moment joue dans la construction identitaire du jeune homme. Ainsi, au dernier chapitre intitulé « Liquidation²⁵ », il en arrive à affirmer : « Il est grand temps de quitter l'attraction gravitationnelle des livres. Je partirai sans guide de voyage, [...] sans horaire ni carte routière. [...] il importe davantage de trouver mon propre destin, ma petite providence à moi. » (*N.*, p. 303). Sans aucun outil pour l'orienter, le narrateur est prêt à trouver son repère de pirate, l'endroit où il pourra se découvrir lui-même. Tout ce nécessaire de voyage auquel il décide de renoncer est d'ailleurs lié au métier d'agent touristique de sa mère, preuve qu'il s'en dissocie également. De plus, cette volonté de partir sans carte ni guide est à l'opposé de son constant besoin « d'un point de repère » (*N.*, p. 20). On peut aussi affirmer que ce sont les autres personnages qui permettent au narrateur de « compléter le processus de libération déclenché par la mort de sa mère²⁶. » C'est à cause de Joyce qu'il perd sa boussole à jamais et grâce à Noah que le Livre à trois têtes est complété. Cette unique interaction entre les deux frères, à la suite de celle entre les deux cousins, clôt l'œuvre, permettant ainsi, sur le plan formel, de lier les trois univers fictionnels du roman. Enfin, précisons que le narrateur affirme au début du récit : « Mais toute cette histoire, puisqu'il me faut la raconter, a commencé avec le compas Nikolski. » (*N.*, p. 13). Il semble donc logique que ce soit avec sa disparition que se referme à la fois son histoire et le roman qui porte le même nom.

²⁵ Précisons ici un lien intéressant entre le premier et le dernier chapitre du roman. L'œuvre s'ouvre sur la confusion entre le bruit du ressac des Aléoutiennes, lieu associé au père, et celui d'un camion à ordures qui avale les dernières possessions de la mère. À sa dernière apparition dans l'œuvre, le narrateur quitte son emploi et liquide le Livre à trois têtes, soit le dernier objet du père. Le lecteur reste donc avec la curieuse impression que la famille a été mise aux poubelles.

²⁶ Jimmy Thibeault, *op. cit.*, p. 316.

3.2.3 *Congorama* : Nier et voler l'héritage filial

Contrairement aux personnages de *Nikolski* qui se dissocient de leurs ascendants pour trouver leur propre voie, les frères de *Congorama* poursuivent les traces du passé inconnu de leurs parents. Si la quête identitaire de Michel se traduit par la recherche de ses parents biologiques dans un autre pays, celle de Louis passe par un retour dans son village natal pour sauver l'héritage de son père. Louis ne se considère pas coupable d'avoir révélé un secret familial, mais plutôt de ne jamais avoir essayé de retrouver son père après sa disparition. Lorsque l'ancienne collègue de Sylvio, Madeleine Longsdale, le prévient que l'honneur de son père s'apprête à être entaché par une accusation de vol industriel, il tente d'abord de se dissocier de son lien filial en prétendant que cela ne le concerne pas. Dès qu'on lui parle de voiture électrique, il répond : « Vous avez pas le bon Legros là. » (C., 44 min). Cependant, alors qu'il est à bord d'un avion pour la Belgique, en pleine crise de malaria, il est pris de remords et décide de rester au Québec. Les plans subjectifs précédant sa décision sont déterminants. Son regard parcourt d'abord l'article de journal annonçant que son père est soupçonné de fraude, puis se pose sur une enfant jouant avec une voiture miniature sur la tête de son père. À travers la fièvre, la voix de l'agente de bord se déforme dans son esprit et emprunte celle de Madeleine Longsdale annonçant : « Passager Louis Legros est prié de sauver l'héritage de son père. » (C., 47 min). Il prend donc le chemin de Sainte-Cécile, privilégiant sa famille aux dépens de sa carrière. Son sentiment de culpabilité le pousse à vouloir se racheter en lavant la réputation de son père. Comme Sylvio était resté particulièrement amer qu'Électricité nationale ne veuille pas lancer son prototype huit ans plus tôt, on comprend qu'il était devenu antipathique auprès de sa famille en plus d'être obsédé et paranoïaque par rapport à son invention.

Lorsque Louis inspecte la maison de son père en tentant de trouver des indices pour expliquer sa disparition, une nostalgie amusée s'installe d'abord, mais une frustration émerge à la suite du refus de sa mère de l'aider puisqu'elle met en doute la compétence de Sylvio comme ingénieur. On perçoit ainsi les réminiscences du jeune garçon qu'était Louis jadis, impressionné par son père inventeur, puis déçu de ne pas le voir réussir et de se faire délaissé. Les paroles ironiques qu'il prononce en prenant dans ses mains un trophée ornant une étagère montrent bien cette déception : « Mesdames, Messieurs, mon père était un homme

d'envergure : récipiendaire du grand vase de Sainte-Cécile. (*Juron étouffé*) » (C., 54 min). La colère de Louis éclate alors qu'il lance soudainement le vase sur le mur et se met à saccager le salon. Lucie explique plus tard l'inaction de Louis par le soulagement qu'aurait apporté la disparition de Sylvio : « C'était parfait. Y'était pas mort, mais y'était plus là... » (C., 1 h 3). Le gros plan sur le visage de Louis après cette réplique fait comprendre au spectateur qu'elle n'a pas tort, ce qui contribue à expliquer la culpabilité ressentie par Louis. Ainsi, il ne cherche pas ses origines, mais les plans de l'invention de Sylvio afin de réhabiliter sa mémoire comme inventeur, mais aussi comme père. En effet, en prouvant la réussite professionnelle de son père, il pourra retrouver la fierté à son égard et ne plus le considérer comme un savant fou.

Le curé joue également un rôle dans la réhabilitation du père. Sa rencontre avec Louis permet de comprendre le lien qui unit ce dernier à Michel, le protagoniste de la première partie du film. Louis explique au curé pourquoi sa mère est « en guerre contre tout ce qui porte une soutane » (C., 1 h 1). Elle est tombée enceinte de Sylvio à quatorze ans. En raison de l'intolérance de l'époque quant aux grossesses hors mariage, ses parents l'ont cachée dans une grange jusqu'à l'accouchement, où une religieuse est venue chercher le nouveau-né. La similitude avec la naissance de Michel est frappante. Lorsque Louis raconte cette histoire, la caméra se fixe sur le visage du curé en pleine réflexion. Si attirer les confidences est pour lui une déformation professionnelle, ce personnage adopte dans le film la posture de l'observateur. C'est en effet la seule personne avec qui se lie Michel au Québec et c'est à lui qu'est révélé l'indice ultime permettant au spectateur de mettre en place les pièces du casse-tête. À ce moment, il ne connaît probablement pas l'histoire de Michel, mais ce gros plan donne l'impression que le curé a la même révélation que le spectateur qui vient de comprendre que Michel et Louis sont frères. La première grossesse de Lucie durant son adolescence lui a laissé un fort sentiment anticlérical, comme l'explique Louis : « Elle n'a jamais pardonné à ses parents, ni à l'Église, ni à mon père » (C., 1 h 1).

À la suite de cette rencontre entre Louis et le curé, toutes les scènes présentant le prêtre s'éclairent. Il devient évident que le curé a provoqué la rencontre entre les deux frères intentionnellement. Il force Louis à arrêter brusquement sa voiture et lui suggère fortement de rendre service à Michel en l'amenant à Montréal. Jouant les entremetteurs, il tente de préparer

la révélation de leur origine commune, d'où la signification beaucoup plus profonde que prend cette réplique à l'intention de Michel plus tôt dans le film : « Monsieur Legros va vous amener, moi j'ai une classe de première confession, je veux dire, communion. Vous allez voir, c'est un homme qu'on gagne à connaître... » (C., 31 min). Le lapsus traduit bien qu'il souhaite que le trajet permette aux deux hommes de passer aux aveux. C'est donc ce qui les a séparés, l'Église, qui les rassemblera. Ainsi, le curé répare la faute de son ordre, soit d'avoir orchestré l'adoption clandestine d'enfants issus de grossesses hors mariage, peu glorieux de l'histoire québécoise.

Dans le cas de Michel, il ne s'agit pas que d'un sentiment de culpabilité ou du fait d'être coupable par association. Il a réellement commis un crime, puisqu'il a volé les plans de la voiture électrique et s'est approprié le génie de l'invention révolutionnaire de Sylvio. Son voyage au Québec n'a pas satisfait sa curiosité sur ses origines, mais il lui a permis d'obtenir une reconnaissance comme inventeur, la satisfaction professionnelle qu'il recherchait. Il ne sera démasqué par Louis que deux ans après son retour en Belgique, soit dans la troisième partie du film. Entre-temps, la deuxième partie focalisée sur Louis a appris au spectateur que Michel est en fait le frère aîné du gemmologue. Ainsi, le spectateur en sait davantage que les personnages, ce qui crée un point de tension où on attend une scène de reconnaissance deux ans après l'*anagnôrisis* empêchée par l'accident de voiture. Chaque frère détient la moitié de la vérité : Louis, l'histoire de la première grossesse de sa mère; Michel, l'histoire d'un couple belge venu chercher un bébé dans un motel de campagne au Québec. Si les deux hommes se rencontrent à nouveau, le spectateur sait que l'inventeur imposteur sera démasqué. Paradoxalement, cette tromperie pourra se transformer en retrouvailles familiales. Avant même la visite de Louis, la découverte d'un brevet semblable au sien à St. Christopher, au Connecticut, remet en doute sa paternité intellectuelle, l'obligeant à mentir sur la genèse de son invention. Puis, une douleur dans l'œil l'amène chez l'optométriste. Le spécialiste découvre la raison de son inconfort, un diamant qui fait pression contre son nerf optique. Il s'agit du seul vestige de l'accident grâce auquel il s'est emparé des plans. Si la douleur est physique, le fait que ce malaise apparaisse à ce moment précis du film en fait un symptôme de son sentiment de culpabilité.

La troisième partie du film porte principalement sur la deuxième rencontre entre Louis et Michel après une ellipse de deux ans. Il s'agit du dénouement, là où la tension dramatique est la plus forte et où convergent les divers indices semés tout au long du scénario. On y voit très bien le changement de rôle de Michel; il est passé d'enquêteur au Québec à criminel en Belgique : « En opérant un revirement de positionnement des personnages, le récit fait passer Michel du rôle de celui qui cherche des confessions pour retracer ses origines à celui qui doit passer aux aveux pour une faute commise et une identité falsifiée²⁷. » Ces « retrouvailles » sont une surprise pour Michel puisqu'il croyait Louis mort à la suite de l'accident. Dès le premier regard à l'endroit de Louis, Michel est forcé de jouer la comédie. Il feint une joie exagérée en s'exclamant plusieurs fois : « Tu es vivant! » (C., 1 h 24). En lui faisant l'accolade, il lui glisse cependant à l'oreille : « Pas devant ma famille. » (C., 1 h 24). Par ces mots, il passe d'emblée aux aveux tout en souhaitant maintenir le secret sur les événements l'ayant amené à voler les plans. Même si Louis accepte silencieusement de ne pas mettre Michel dans l'embarras devant sa famille, ses répliques amères et ses regards accusateurs tout au long du repas où ils se font face menacent de dévoiler les mensonges de Michel. Par exemple, en réponse à la fierté de Jules de dire son père inventeur, Louis réplique : « Il invente quoi? Des histoires? » (C., 1 h 26). Si Michel esquive le coup de justesse, le handicap à la jambe de Louis fait resurgir l'accident avec l'émeu. Michel doit alors avouer avoir caché cet épisode de son voyage au Québec à sa famille ainsi que sa seule séquelle physique, soit son nerf optique menacé par le diamant qui lui est entré dans l'œil lors du choc.

Le secret de famille est un motif fréquent dans les récits de filiation. Chez les Roy, il semble se transmettre de père en fils. Hervé a attendu plus de quarante ans, alors qu'il est désormais handicapé et muet, pour dévoiler à Michel qu'il a été adopté. Michel ment à son tour sur les événements à l'origine de sa réussite professionnelle. La question du secret est aussi sensible pour Alice, son épouse, réfugiée en Belgique à la suite de l'assassinat de son père

²⁷ Sophie Beuparlant, « Rencontre de paroles. Sémiotique du dialogue au cinéma », thèse de doctorat, Département de lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, f. 310.

impliqué dans le trafic de diamants au Congo. L'accumulation de ces secrets a tôt fait de provoquer une dispute familiale :

Alice : Et qu'est-ce que tu me caches d'autre? C'est tout? (*silence embarrassé*) Quoi? Mais regarde-moi! Quoi? [...] Michel, mais pourquoi tous ces secrets? Je ne veux pas de secrets dans ma maison. Les secrets, ça tue! Mon père avait plein de secrets et il est mort à cause de cela. [...] Depuis ton retour du Canada, tu es bourré de mensonges. »

Michel : À chacun ses mensonges! [...] Hervé, il m'a menti pendant 40 ans et toi... (*regard vers Jules*) (C., 1 h 28).

Michel réagit aux récriminations de sa femme en verbalisant son propre ressentiment au sujet de son adoption et son doute sur les liens qui l'unissent à Jules. Bien que cette scène soit forte en émotions, la révélation centrale du film se fait toujours attendre pour le spectateur.

C'est le lendemain que le lien familial entre les deux hommes se retisse alors que Michel rend les plans à Louis. En mesurant la grandeur de sa perte et l'ampleur de son imposture, la colère et le regret assaillent Michel : « Dire que tout cela ne serait pas arrivé si j'étais pas allé au Canada. Si j'étais pas né dans une putain de grange perdue à Sainte-Cécile de machin! » (C., 1 h 34). La scène de reconnaissance que le spectateur attend peut enfin advenir. Louis rétorque : « Quoi, quoi, quoi, qu'est-ce t'as dit là? » (C., 1 h 34). L'émotion sur son visage est amplifiée par un recadrage plus serré permettant de mettre l'accent sur sa surprise. Une balade en voiture lui permet de finir de mettre en place les morceaux du casse-tête dans son esprit. Durant cette scène, le thème musical du film masque les bruits ambiants et la caméra se concentre sur le visage de Louis qui passe de la surprise au soupir, puis qui s'éclaire d'un sourire. Il a compris la vérité sur son frère aîné. Cependant aucun épanchement : une scène de pardon s'ensuit, toute émotion contenue. Alors que Michel se dit prêt à tout avouer à sa famille, Louis lui tend les plans : « Tu vas finir le travail de mon père. » (C., 1 h 36). Avec ce retournement de situation, Louis pardonne en quelque sorte à son frère, le laissant perplexe et dans l'ignorance de ce qui lui vaut cette soudaine faveur. Beauparlant explique le changement d'attitude de Louis ainsi : « L'enjeu change subitement pour Louis : s'il dénonce Michel, il ne

dénonce pas un étranger, mais plutôt son frère²⁸. » Le cadet voit soudainement l'appropriation des travaux de Sylvio par l'aîné comme un droit filial selon la logique de l'héritage. Le seul moment à saveur fraternelle a lieu au départ de Louis. Les derniers mots qu'ils échangent sont tout en sobriété. Michel sait qu'il doit honorer la mémoire du père de Louis à travers le pardon qu'il vient de recevoir. C'est pourquoi il lui demande : « Ton père, il est mort comment? » Ce à quoi Louis répond : « Dans l'oubli. » Il lui fait ensuite une accolade brusque et gênée en lui disant : « Papa s'appelait Sylvio, Sylvio Legros. » (C., 1 h 39). L'utilisation du terme affectueux « papa » révèle à mots couverts l'identité du père biologique de Michel, sans pour autant que ce dernier ne le réalise encore. Comme l'explique Beauparlant, Louis est en position dominante dans le dénouement : il détient la vérité et peut parler et faire avouer. C'est donc le cadet qui détermine le futur de l'aîné : « En lui permettant de prendre la paternité de l'invention et en lui dévoilant le nom de son père, Louis permet plutôt à Michel d'être quelqu'un²⁹. » Il considère sans doute qu'honorer la mémoire de Sylvio passe par l'accomplissement du projet auquel il a consacré sa vie. En abandonnant derrière lui voiture, plans et famille, Sylvio a laissé ses ambitions et son projet au prochain, à l'héritier, qui sera finalement Michel. Le prototype de ce dernier porte d'ailleurs la marque du Québec comme s'il souhaitait rendre honneur à sa véritable origine. L'armoire dans laquelle Michel range les cahiers de Sylvio est ornée d'une photographie caractéristique de la campagne québécoise (un passage de motoneige) prise à Sainte-Cécile et de l'étiquette « M. Legros » subtilisée à une boîte aux lettres, preuve que c'est l'œuvre de monsieur Legros, voire de Michel Legros et non pas de Michel Roy. De plus, le logo qu'arbore la voiture du futur est le dessin d'un émeu, rencontre à l'origine de l'accident permettant la révélation finale. Il associe donc l'invention dont il a permis l'existence à ses origines retrouvées. Si sa quête ne lui a pas permis de véritablement renouer avec sa famille biologique, elle lui a permis de devenir inventeur, alors que, dès le début du film, on dénigre ses capacités dans ce domaine. Si Michel est un piètre inventeur, il est un excellent modernisateur. C'est ce qui lui a permis de terminer l'œuvre de Sylvio. Ce rôle de successeur est également présent à travers sa relation avec Hervé, son père adoptif qui est paralysé. Dans la première scène, Michel est contraint de le porter dans les escaliers. Il devra ensuite lire le

²⁸ *Ibid.*, f. 300.

²⁹ *Ibid.*, f. 302.

discours de ce dernier à sa place. Ainsi, il aide ses deux pères en leur permettant d'accomplir ce qu'ils n'auraient pas pu faire seuls.

La véritable *anagnôrisis* de Michel a lieu quelques secondes après le départ de Louis. Il reçoit un appel de l'avocate s'occupant de son brevet, qui se trouve au Connecticut avec un inventeur de portes de granges électriques. C'est au moment précis où il doit parler avec cet autre ingénieur que son nerf optique se sectionne pour de bon, lui causant une grande douleur avant de provoquer une cécité partielle permanente. On se souvient que Michel devait éviter les chocs émotifs. L'émotion de parler au véritable père de « son » invention est sans doute intense, mais moins encore que la surprise de parler à son père biologique. La confirmation de l'identité de Sylvio Legros disparu est traduite en images; les divers indices récoltés par Louis durant son enquête s'agencent dans cette scène. La caméra transporte le spectateur à St. Christopher, un lieu qui n'a pas été choisi au hasard. Dans la dernière lettre écrite par Sylvio, il précisait entreprendre « un dernier voyage sous la protection de saint Christophe » (*C.*, 1 h 1). Le plan large de l'atelier de l'inventeur du Connecticut permet de souligner la ressemblance avec l'état de la maison de Sylvio à Sainte-Cécile. Enfin, l'homme de dos répond avec un accent québécois alors qu'un zoom avant sur son cou amène le spectateur à porter attention à la tache de naissance qui s'y trouve. Elle est en tous points identique à celle que Louis vient d'observer sur le cou de Jules. Rappelant à la fois la forme de la Belgique et celle du continent africain, elle unit d'une autre façon les Legros à ces lieux qui comptent dans la vie de Michel. Ainsi, sans qu'il échange des paroles avec son père, la prise de conscience de la vérité par Michel passe par une scène de reconnaissance tragique, une illumination si forte qu'elle empêche de voir³⁰.

La tache de naissance crée un lien avec le début du film, où la ressemblance physique intergénérationnelle était remise en question. Elle authentifie l'ascendance autant que la descendance et porte l'attention du spectateur sur les personnages secondaires qui s'efforcent de préserver la relation familiale nouvellement mise à jour. C'est Jules et Hervé qui tentent de

³⁰ Ce paradoxe entre l'aveuglement et la lucidité rappelle la figure mythologique d'Œdipe dont il sera question dans la prochaine partie.

rester en contact avec Louis. Tout comme le curé de Sainte-Cécile, Hervé, par son handicap, a un rôle d'observateur dans le film. Après avoir reçu le pardon de Louis, Michel va d'ailleurs voir son père adoptif. Les plans dénonciateurs à la main, il lui avoue qu'il « n'aurait pas dû aller au Canada. » (C., 1 h 37). Le regard perçant du père indique qu'il comprend qu'il s'agit d'un aveu à demi-mot, comme si Michel avait désormais besoin du pardon de celui qu'il a voulu flouer afin de s'attirer la fierté paternelle. Hervé semble même beaucoup plus lucide que Michel. En demandant à Jules de donner à Louis son récit autobiographique dans lequel il raconte l'adoption de Michel, il donne l'impression de savoir que les deux hommes sont liés plus intimement. C'est ce livre que Louis remet à Lucie pour qu'elle comprenne à son tour que le gentil touriste du restaurant est en fait son fils tant regretté. La dernière œuvre d'Hervé porte le même titre que le film, permettant ainsi d'enrichir la signification de ce nom multiforme en lui ajoutant une dimension intime. En effet, *Congorama* est originellement le titre d'un spectacle multimédia sur l'histoire du Congo mis sur pied à l'occasion de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958. Dans la diégèse du film, c'est lors de ce spectacle que les parents adoptifs de Michel ont rencontré la religieuse québécoise leur ayant permis d'adopter. C'est ensuite par ce nom que Michel choisit de désigner la voiture électrique révolutionnaire que les plans de Sylvio lui ont permis de concevoir. Enfin, c'est le titre qu'Hervé donne à son livre relatant « l'histoire d'une tribu belgo-congolaise née d'une panne d'électricité, mais surtout d'une promesse » (C., 1 h 39). Ainsi, ce titre est un retour aux origines de Michel qui repose sur une réconciliation, note positive sur laquelle le film se termine, comme c'est d'ailleurs aussi le cas dans *Forêts*. La fin préfigure ainsi une réconciliation déjà amorcée entre les deux frères, mais aussi le pardon que Michel doit accorder à Hervé pour lui avoir caché son adoption tout comme celui que Jules doit offrir à son père pour avoir douté de leur lien filial.

3.3 Filiations culturelles

On a vu comment l'expérience des personnages se rattache à une mémoire transgénérationnelle. Dans cette dernière partie, on verra comment les œuvres prennent place dans une communauté plus large. Les nombreuses références intertextuelles contenues dans les œuvres du corpus participent de la transmission collective en les inscrivant dans une mémoire

culturelle. En effet, les artistes à l'étude puisent dans les « fragments d'un grand ensemble collectif appelé littérature [qui] forment un patrimoine qui appartient à tous³¹. » Ils s'inspirent des œuvres du passé, notamment de la mythologie, qui est sans doute le plus grand réservoir de narrativité partagé en Occident. Comme en un dialogue, ces références inscrivent formellement les œuvres dans une répétition permanente du passé dans le présent. Les artistes « affirment ensemble un rapport proche du monde, à l'art, rapport qui se décline autrement, selon le temps ou l'espace, mais qui dégage tout de même une communauté d'identités³². » Non seulement ces références témoignent d'un hommage des artistes contemporains à ceux qui les précèdent et à la culture dont ils sont issus, mais elles sont surtout une autre manière d'étudier la question de la filiation en ne se limitant pas à la dimension thématique et en l'inscrivant sur le plan formel. On explorera donc les mythes, figures, genres et liens historiques les plus pertinents évoqués par les œuvres à l'étude.

3.3.1 Le répertoire gréco-romain

3.3.1.1 Le genre de la tragédie grecque (*Forêts*)

En étudiant les œuvres théâtrales de Mouawad, on ne peut pas ignorer leur hommage manifeste aux grands tragédiens antiques, au point qu'il est légitime de qualifier *Forêts* de tragédie contemporaine. Le choix de donner la forme d'une tétralogie au *Sang des promesses* renvoie d'ailleurs au modèle antique de composition théâtrale. En effet, il était d'usage de produire trois tragédies sur le même thème suivi d'un drame satyrique. *Ciels*, qui clôt le cycle et que Mouawad qualifie de « contrepartie cinglante », de « point d'orgue » ou « d'épilogue³³ », vient justement nier la nécessité de connaître ses origines et de faire la paix avec le passé sur laquelle les trois premières pièces se concluent. Le rapport au temps présent

³¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 2014 [2001], p. 36.

³² Georges Banu, « Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension », dans Wajdi Mouawad et Robert Davreu, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2011, p. 41.

³³ Wajdi Mouawad, « La contradiction qui fait tout exister », *Forêts, op. cit.*, p. 8.

dans les œuvres de Mouawad renvoie également à la tragédie, car, dans ce genre, « passé, présent et futur s'éclairent réciproquement. Dans une temporalité qui demeure en partie celle des dieux, le présent contient *encore* tout le passé et *déjà* tout l'avenir, ce qui pose bien sûr la question de la fatalité et de la liberté³⁴ ». Cette hantise du passé dont il faut se libérer pour se projeter vers le futur participe de la fatalité tragique qui hante la question de l'héritage. Ainsi, une souffrance se transmet d'une génération à l'autre et condamne Loup :

Ludivine mère de Luce qui est la mère d'Aimée qui est la mère de Loup. Ludivine abandonnée dans un orphelinat a abandonné Luce qui a abandonné Aimée qui a abandonné Loup. Et Loup, qui va-t-elle abandonner? [...] C'est pour ça que Loup n'aura pas d'enfant et n'aimera jamais personne. L'histoire est terminée, on peut tous rentrer chez nous (*F.*, p. 64).

Les événements s'enchaînent sans que les personnages aient l'impression de pouvoir les contrôler. Le destin semble s'acharner sur la famille de Loup malgré plus d'une tentative pour s'en libérer : « Dire qu'une chose est voulue par le destin, c'est dire qu'elle est, tout simplement. C'est constater l'échec de l'homme. C'est montrer qu'il se heurte à un univers auquel il ne peut commander³⁵. » La malédiction qui frappe la famille de Loup n'est cependant pas d'ordre divin, contrairement au théâtre tragique. Elle repose plutôt sur le déterminisme familial, c'est-à-dire l'enchaînement des personnages à leur l'hérédité, aux erreurs de leurs ascendants. Dans *Forêts*, ils se retrouvent également touchés par un dilemme tragique. Ils font face à des choix où aucune des avenues n'est exempte de sacrifice ou de douleur. Loup doit choisir entre connaître la vérité sur sa famille ou respecter sa promesse envers sa mère; Aimée est confrontée à la décision d'avorter pour avoir une chance de vivre ou de garder son bébé et mourir du cancer; Sarah hésite entre abandonner sa fille et risquer de ne plus la retrouver ou mettre sa fille en danger en l'exposant à la capture par les nazis, etc. Ainsi, chacune « apparaît tantôt agent et cause de ses actes, tantôt agi[e] par une force qui [la] dépasse³⁶. » Enfin, les

³⁴ Guy Belzane dans Sophocle, *Œdipe roi* (P. Mazon, trad.), Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2000, p. 51.

³⁵ Jacqueline De Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2006 [1970], p. 173.

³⁶ Marc Escola, *Le tragique*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus. Lettres », 2002, p. 19.

moments de reconnaissance tragique (*anagnôrisis*) sont primordiaux lors du dénouement de la pièce afin que les personnages puissent se libérer du sentiment de culpabilité et mettre fin au cycle d'abandon et de souffrance. Ce sont ces moments qui plongent le spectateur en pleine catharsis. L'idée de « purgation », mise en avant par Aristote dans sa *Poétique*, où il théorise la tragédie, « implique une fonction de l'émotion esthétique et une utilité civilisatrice indirecte de celle-ci, puisqu'au moyen d'un déséquilibre émotionnel affectant momentanément le cœur des spectateurs, le spectacle contribuerait à l'équilibre plus général de la Cité³⁷. » Ainsi, l'intensité des vérités mises au jour par Loup et du sentiment de culpabilité de ses ascendants pousse le spectateur à s'y identifier à travers l'expérience tragique. Cette identification est dirigée par la fiction, mais, en voyant « [les] personnages brisés par une histoire collective mondiale³⁸ », le cadre historique auquel Mouawad a recours dans cette troisième pièce plonge le spectateur au cœur du réel : trois guerres (la guerre franco-prussienne de 1870-1871, la Grande Guerre et la Deuxième Guerre mondiale) ainsi que plusieurs événements marquants des XX^e et XXI^e siècles (la nuit de Cristal, la chute du mur de Berlin et la tuerie de l'École polytechnique de Montréal). À l'aboutissement de la quête de Loup, ce que *Forêts* dévoile est un

cycle de violences guerrières et incestueuses qui s'est déroulé tout au long des trois guerres européennes du vingtième siècle. [Cela] permet au spectateur de réaliser l'interconnexion des êtres humains en assumant une responsabilité collective qui transcende les époques³⁹.

Cette tragédie permet donc de porter un regard sur les violences contemporaines des derniers siècles, que Mouawad qualifie de « charnier⁴⁰ », en utilisant les techniques théâtrales antiques.

³⁷ Alain Viala, « Catharsis », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 100.

³⁸ Virginie Rubira, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, [s.l.], Acoria Éditions, 2014, p. 145.

³⁹ Tanya Déry-Obin, op. cit., p. 38.

⁴⁰ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, POL, Festival d'Avignon, 2009, p. 17.

3.3.1.2 Les Atrides (*Forêts*)

Seule trilogie tragique issue de la Grèce antique qui soit parvenue jusqu'à aujourd'hui, l'*Orestie* d'Eschyle⁴¹ est la référence mythologique principale dont on trouve les traces dans *Forêts*. Créée en 458 avant l'ère actuelle, elle présente le destin funeste de la famille des Atrides⁴². En faisant appel à ce mythe, Mouawad aborde la frontière entre la barbarie et la civilisation d'une part, et celle entre la vengeance et la justice d'autre part. Chaque génération, même si elle se promet de faire mieux que la précédente, recrée une nouvelle histoire de souffrance et d'abandon. La transmission filiale n'ayant pas été assurée, la faute à l'origine de ce malheur ne peut pas être décelée, ce qui empêche d'interrompre le cycle. Tout comme chez Eschyle où la guerre de Troie est la trame de fond, plus d'une guerre hante *Forêts*. En intégrant la tragédie de la famille de Loup aux moments noirs des derniers siècles, la pièce suggère que l'être humain n'apprend pas des erreurs passées, ni de l'Histoire. Comme chez les Atrides où Tantale a voulu abuser les dieux de l'Olympe, Albert, avec son projet de créer un paradis terrestre, dépasse son statut de simple humain en s'élevant au rang d'un nouvel Adam, ce qui jette la malédiction sur sa famille. Sans que tous les membres de la famille maudite des Atrides soient représentés chez les Keller, on peut leur associer certains personnages. Dès l'ouverture de la pièce, Aimée annonce la venue de sa fille à ses amis lors d'un repas festif. Cette célébration tombe le même jour que la chute du mur de Berlin et que la nuit de Cristal; c'est pourquoi un des amis acteurs annonce que cette coïncidence destine Loup à une carrière de tragédienne. La récitation de la tirade de Clytemnestre, tirée d'*Iphigénie* de Racine, à ce moment précis, annonce sous le couvert du badinage un des sujets de *Forêts* : une histoire d'abandon. La séparation déchirante entre une mère et son enfant est récurrente dans l'histoire

⁴¹ Il s'agit d'une trilogie de tragédies : *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*. (Eschyle, *L'Orestie* (D. Loayza, trad.), Paris, Flammarion, 2017, 409 p.)

⁴² Les références aux figures mythologiques qui suivent sont basées sur le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de Pierre Grimal (Paris, Presses universitaires de France, 2002, 574 p.). Les œuvres suivantes ont également été consultées : Edith Hamilton, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes* (A. de Beughem, trad.), Paris, Marabout, 2006, 450 p.; Robert Graves, *Les mythes grecs* (M. Hafez, trad.), Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002 [1967], 1125 p.

de la famille d'Aimée, comme on aura tôt fait de l'apprendre. Or, si Loup prend part à une tragédie malgré elle, elle ne perpétuera pas le cycle de Clytemnestre.

On fait également référence à la sœur de cette dernière, car, comme dans le mythe, le personnage d'Hélène est un objet de convoitise. Albert en fait sa compagne sous prétexte qu'elle n'est pas sa véritable fille et qu'il est nécessaire d'avoir un ventre fécond pour perpétuer le rêve du zoo. Edgar est contraint de rester dans le zoo qui l'emprisonne, ne pouvant se résoudre à partir sans sa sœur jumelle. Enfin, le fils monstrueux d'Hélène l'ostracise par jalousie. Lors de la guerre de Troie, c'est également à cause d'un personnage du même nom qu'une première victime semble nécessaire. En effet, Albert doit faire le sacrifice d'Odette pour poursuivre son rêve de même que le sacrifice d'Iphigénie a été exigé pour mener les bateaux à la guerre de Troie. Albert paie de sa vie le malheur auquel il condamne sa famille, tout comme Agamemnon. C'est pourquoi on peut associer Edgar à un Oreste devenu fou, qui tue son père par vengeance (au lieu de sa mère comme dans le mythe), mais qui n'a pas la chance d'être pardonné et de survivre à la malédiction.

La posture de l'attente adoptée par Électre est également présente dans la famille Keller sous la forme des filles d'Hélène : Léonie, Marie et Jeanne. Elles passent plusieurs années à attendre un sauveur. On y reconnaît donc les mêmes récurrences que dans l'*Orestie* : celles de la malédiction, du sacrifice, de la vengeance, de l'attente d'un libérateur, de la guerre et de la fatalité du destin. Enfin, dans les deux cas, la malédiction prend fin grâce au pardon transgénérationnel, celui qu'Oreste reçoit puisqu'il est le premier de sa lignée à éprouver du remords pour ses actions vengeresses et celui que Loup donne à ses ancêtres puisqu'elle est la seule à avoir remonté le fil de l'héritage et découvert le mystère de son ascendance.

3.3.1.3 La figure d'Œdipe (*Forêts* et *Congorama*)

La référence à Sophocle est présente dans les trois premières pièces de la tétralogie de Mouawad. Dans *Littoral*, on retrouve à la fois chez Wilfrid et chez Joséphine la figure d'Antigone. Dans *Incendies*, l'association entre Nihad et Œdipe est manifeste et a été beaucoup étudiée. Bien que les points communs avec *Forêts* soient moins flagrants, les liens partagés

avec l'*Œdipe*⁴³ de Sophocle ne sont pas anodins. Effectivement, tout comme les protagonistes des œuvres à l'étude, Œdipe effectue un retour aux origines et revêt les trois habits successivement portés par les héros des récits de filiation. Œdipe est d'abord victime parce qu'il ignore avoir été adopté et cette méprise a des répercussions tragiques. Ce sont les doutes sur son identité qui déclenchent l'accomplissement de la malédiction familiale. Une fois son statut d'héritier du roi de Corinthe mis en question, il va consulter l'oracle, qui lui révèle qu'il tuera son père et épousera sa mère. Il décide alors de quitter ce royaume et de ne plus y revenir pour ne pas que cette prédiction s'accomplisse. C'est cet exil volontaire qui le mène vers les événements fondateurs du mythe, soit le meurtre de son père, la libération de Thèbes de la Sphinge⁴⁴, qui lui vaut le trône du royaume, et le mariage avec la reine, sa mère. On peut supposer qu'en connaissant sa véritable identité, il serait resté auprès de ses parents adoptifs sans craindre de leur faire du mal et n'aurait pas mis les pieds dans son pays d'origine où le malheur l'attendait. Œdipe prend ensuite le rôle d'enquêteur en tant que roi de Thèbes se devant de libérer son royaume du fléau de la peste. Il s'engage à résoudre un crime ancien resté impuni, le meurtre de Laïos, l'ancien roi. C'est ainsi que les différents dialogues de la pièce prennent la forme d'interrogatoires. Alors que se multiplient les témoignages, les méandres du crime le ramènent à sa propre histoire. En voulant venger ce meurtre, il retrace son origine inconnue et, par le fait même, sa propre culpabilité. Les dires du seul témoin des faits, un vieux serviteur, mettent un terme à la fois à l'enquête criminelle et à l'enquête identitaire : Œdipe est le criminel recherché et la malédiction a bel et bien eu lieu. Ce serviteur a été témoin à la fois de la naissance d'Œdipe et du meurtre de Laïos. Il peut donc affirmer que l'assassin et l'enfant abandonné sur le mont Cithéron sont la même personne. Cette vérité ne peut être niée, car la preuve ultime de ses dires est visible au grand jour : la cicatrice sur les talons d'Œdipe, qui lui

⁴³ Les références à la vie de ce personnage mythique sont basées sur la tragédie *Œdipe roi* de Sophocle dont la première version remonte à environ 430 avant l'ère actuelle. (Sophocle, *Œdipe roi* (P. Mazon, trad.), Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2000, 233 p.) Les œuvres suivantes ont également été consultées : Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 574 p.; Robert Graves, *Les mythes grecs* (M. Hafez, trad.), Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002 [1967], 1125 p.

⁴⁴ Il s'agit d'un monstre ailé à moitié lion et à moitié femme. Il terrorisait le royaume en posant des énigmes insolubles et en dévorant ceux qui ne pouvaient y répondre. Le mot grec est féminin. On utilisera donc Sphinge pour distinguer cette créature du sphinx égyptien.

a valu son nom (pieds enflés). En élucidant l'enquête, Œdipe a donc découvert sa véritable identité.

Ce sont les prophéties d'Apollon qui provoquent les actions menant les personnages à leur perte. Le spectateur connaît donc le dénouement depuis le début de la pièce. C'est davantage la manière de découvrir la vérité et l'acceptation de cette vérité qui font l'intérêt de la tragédie *Œdipe roi*.

Inspiré par les Grecs, Mouawad a inclus des prophéties dans *Forêts*. En effet, les crises d'épilepsie d'Aimée la rendent clairvoyante et lui permettent d'annoncer les oracles de l'oblique. Ce surnom est un de ceux d'Apollon, aussi utilisé dans *Œdipe roi*, qui s'explique sans doute par l'ambiguïté de ses messages. Les trois oracles présents dans *Forêts* sont révélés avant que Loup n'entreprenne sa quête, comme s'ils étaient des mises en garde. Plusieurs éléments qui seront découverts y sont déjà dévoilés, mais demeurent obscurs.

La première prophétie semble annoncer les naissances à venir dans le zoo dystopique :

Un seul est le père [Alexandre] et les fils sont au nombre de trois [Albert, Edgar,
Edmond]
Chacun a autant de filles [Jeanne, Marie, Léonie] et la césure au milieu [jumeau de
Léonie]
La dernière, née à midi, morte à minuit [Ludivine]!
Oracle de l'oblique,
Du Dieu qui frappe de loin (*F.*, p. 14).

On annonce ici ce qu'Albert ignore, soit que son père est également le géniteur des jumeaux d'Odette, secret menant au début de l'horreur, soit l'inceste d'Albert avec sa sœur Hélène. La venue d'un enfant monstrueux conçu la nuit funeste où Edgar tue Albert et viole Hélène est également annoncée, tout comme la mort de Ludivine dans la fleur de l'âge, à la moitié de sa vie.

La deuxième prophétie semble faire référence au jumeau embryonnaire d'Aimée logé dans son cerveau, autour duquel s'est formée la tumeur qui lui sera fatale : « La jumelle [Aimée] tua son jumeau [os], le jumeau [os] tuera sa jumelle [Aimée]. / Deux hémisphères de temps, pour

autant d'univers inversés. / On t'appellera Loup comme un loup car un loup, il te faudra être : Loup. » (*F.*, p. 26). On y fait également référence au motif du double présent dans la structure cyclique de la pièce tout comme dans le motif récurrent des jumeaux. Le choix du prénom de l'enfant d'Aimée est aussi expliqué par la référence à Hobbes⁴⁵, qui affirme que les humains sont à l'état de nature ennemis les uns des autres. Ce pessimisme sur la nature humaine fait naître le personnage sous le signe de la solitude dans un monde où elle ne pourra compter que sur elle-même.

Enfin, la troisième prophétie prononcée au moment de la mort d'Aimée évoque la malédiction qui condamne sa famille, la liant au genre tragique : « Les choses qui sont, / Se punissent et se vengent toujours l'une de l'autre. / La prophétie nous terrasse! » (*F.*, p. 38). C'est cette fatalité que Loup doit s'efforcer de contrer en brisant le cycle de violence et de colère. Là réside un autre point commun avec la tragédie de Sophocle, soit la présence d'inceste et de parricide. En effet, Edgar tue son père adoptif et Loup se sent responsable de la mort de sa mère. Dans *Œdipe roi*, la première à comprendre la vérité est Jocaste. Elle conjure Œdipe de ne pas chercher à en savoir davantage afin de l'exempter de l'horreur auquel elle fait face⁴⁶. Le serviteur ayant sauvé la vie d'Œdipe et qui détient la preuve de son identité tente également de le mettre en garde lorsqu'il résiste à son interrogatoire : « [S]ache que tu es marqué par le malheur⁴⁷. » C'est pourquoi on peut dire à la suite de Thierry Hentsch dans *Raconter ou mourir* qu'au-delà « du parricide et de l'inceste, *Œdipe roi* met en scène la tragédie de la vérité⁴⁸. »

C'est la découverte de cette vérité insoutenable qui mène Œdipe à se crever les yeux après la découverte du suicide de Jocaste. La culpabilité le pousse à s'infliger cette punition, mais c'est aussi le châtiment de celui qui a refusé de voir et de se reconnaître. La recherche de la

⁴⁵ « L'homme est un loup pour l'homme », citation célèbre de Thomas Hobbes dans *Léviathan* en 1651.

⁴⁶ Sophocle, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁸ Thierry Hentsch, *Raconter ou mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 157.

vérité est également à la base des récits de filiation où les personnages effectuent un retour aux origines, comme c'est le cas de Michel dans le film de Falardeau. Tout comme Œdipe, Michel « n'est pas lui-même⁴⁹ », il n'est pas celui qu'il croyait être. Il a de la rancune envers son père qui ne l'a pas informé de son adoption, mais sans doute aussi envers lui-même pour ne pas l'avoir deviné. C'est pourquoi le principal point de connexion entre *Congorama* et *Œdipe roi* est la relation entre le crime et la cécité. Bien que Michel ait conscience de vivre dans le mensonge, il partage le sentiment d'imposture d'Œdipe et se bat pour que sa culpabilité ne soit pas dévoilée au grand jour. En effet, il est reconnu comme un brillant scientifique, pourtant, il ne mérite pas cette notoriété puisqu'il a volé le brevet de Sylvio, s'appropriant ainsi la paternité intellectuelle de son géniteur. Il n'est donc pas étonnant que ce soit au moment précis où il s'apprête à être démasqué et à parler à son père qu'il perd partiellement la vue. Il était sur le point de reconnaître qu'il est criminel en raison de sa fraude et de son parricide symbolique.

3.3.1.4 La jumeauté (*Forêts*)

La récurrence de la figure des jumeaux, liée au thème du double, est également omniprésente chez Mouawad tout comme dans la mythologie gréco-romaine, où les exemples de mythes jumeaux se multiplient et « déclinent, entre l'amour et la haine, tous les modes de relations entre jumeaux⁵⁰ ». Les naissances multiples revêtent depuis toujours un caractère magique, associées à une bénédiction ou à une malédiction selon les cultures et les époques⁵¹. Dans *Forêts*, on retrouve trois couples de jumeaux hétérosexués au sein desquels l'homme provoque le malheur de sa jumelle dans une relation empreinte de vengeance. De plus, leurs rapports conflictuels « dépendent à chaque fois de la figure du père ou de la mère que l'un des

⁴⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁰ Mylène Hubin-Gayte, *Les jumeaux. Du pareil au même?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Galimard, 1998, p. 15.

⁵¹ Otto Rank, *Don Juan et Le double* (S. Lautman, trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973 [1932], 189 p.

deux veut s'approprier⁵². » En effet, l'os qui se loge dans le cerveau d'Aimée est la réminiscence du jumeau que son organisme a intégré, le forçant à rester au stade embryonnaire. C'est autour de cet os que sa tumeur s'est formée, ce qui la rend impossible à opérer. Le jumeau semble vouloir se venger de sa jumelle qui a empêché sa naissance en la tuant à son tour. On retrouve ici le motif gémellaire de la rivalité ou des « ennemis intimes⁵³ ». Il n'est donc pas banal que lors de ses crises d'épilepsie où un oracle est révélé, Aimée voie Lucien en train de tuer son propre frère durant la Première Guerre mondiale. Elle est elle aussi hantée par l'image du frère qui met sa vie en danger pour assurer sa propre subsistance. Aimée fait d'ailleurs promettre à Loup de ne pas enterrer son corps avec celui de son jumeau embryonnaire, qui est emprisonné dans son cerveau, souhaitant ainsi leur dissociation définitive. Pour leur part, la relation entre Edgar et Hélène commence sous la forme d'une union étroite, autre cas de figure du mythe gémellaire. C'est la difficulté, voire l'incapacité à se séparer qui amène le jumeau à demeurer dans un lieu qui le mènera à la folie. Lorsque la relation incestueuse entre Hélène et Albert commence, Edgar souhaite quitter le zoo, mais il ne peut pas se résigner à laisser Hélène, immobilisée par sa grossesse. Comme le fait remarquer Sylvie Mullie-Chatard, l'« intimité gémellaire peut se révéler tyrannique, voire pathogène. Dans le seul but de contribuer à la préservation du lien sacré ou de ne pas affronter la culpabilité qu'entraînerait l'éclatement de la cellule, certains accepteront alors de sacrifier leur liberté individuelle⁵⁴ ». En ne pouvant quitter l'autarcie du zoo, Edgar est dans l'impossibilité de connaître la passion amoureuse, et c'est ce besoin refoulé qui se déchaîne dans un accès de folie la nuit où il tue l'amant de sa sœur (son père adoptif et demi-frère) avant de violer cette dernière et de se donner la mort. Après le lien indivisible partagé avec son jumeau, c'est avec son fils qu'Hélène se trouve emprisonnée. Lors de son troisième accouchement, elle donne naissance à Léonie et à un être monstrueux. Comme ce dernier ostracise leur mère, Léonie et ses sœurs sont placées devant l'alternative de demeurer dans le zoo ou de l'abandonner, ce à quoi elles ne peuvent se résoudre. Malgré le fait que Léonie refuse d'assassiner son jumeau, elle aidera Lucien à le tuer afin de

⁵² Lise Lenne, *op. cit.*

⁵³ Sylvie Mullie-Chatard, *La gémellité dans l'imaginaire occidental. Regards sur les jumeaux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2011, p. 171.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 159-160.

libérer sa mère pour quitter la forêt. Une autre récurrence de la figure des jumeaux est présente dans le couple de Léonie et de son frère, sous la forme de la double paternité. Les enfants ont été conçus lors de la nuit tragique du zoo. Léonie est issue de l'amour d'Albert et Hélène, alors que le jumeau monstrueux l'est du viol incestueux commis par Edgar. On retrouve le même schéma par exemple avec les Dioscures, où l'un est le fils divin de Zeus et l'autre, un mortel engendré par Tyndare. Si on en revient à l'*Orestie*, il est intéressant de noter que les premières générations de la malédiction comportent des frères jumeaux rivaux, Atrée et Thyeste. Les fils d'Œdipe, Polynice et Étéocle, qui se disputeront le trône après son exil, sont également des frères jumeaux engagés dans une guerre fratricide. On retrouve aussi des couples de jumeaux hétérosexués comme Hélène et Pollux, Clytemnestre et Castor ou Artémis et Apollon. Alliant féminin et masculin, ils peuvent être liés à une symbolique de l'alliance des contraires dans un état d'équilibre. Ces nombreuses figurations de la gémellité témoignent de l'influence artistique de la mythologie grecque dans l'œuvre de Mouawad.

3.3.2 Le répertoire judéo-chrétien

3.3.2.1 Le jardin d'Éden et l'arche de Noé (*Forêts*)

Forêts fait également référence à la tradition chrétienne par la création d'un zoo voué à devenir un paradis. Albert, initiateur de ce projet, explique son rêve à sa femme en faisant allusion au jardin d'Éden :

[J]e vais acquérir une terre, isolée de tout, loin de la suspicion des hommes et de leur perversité; une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis, je t'assure, un éden enfoncé profondément au cœur de la forêt des Ardennes. [...] Ainsi, de génération humaine en génération animale, peu à peu, naîtra un monde où les animaux et les humains vivront côte à côte sans que l'un apprivoise l'autre ni que l'autre menace l'un. Cela, ce retour fabuleux vers les origines de la bonté [...] saura nous arracher à la violence du monde d'aujourd'hui qui broie chacun d'entre nous. Or, ce monde que je perçois, Odette, commence dans ton ventre (*F.*, p. 62-63).

Il voit ainsi sa femme comme la nouvelle Ève de ce monde d'égalité harmonieuse où un recommencement est possible. L'événement qui fait tourner ce paradis en enfer s'apparente au péché originel, car il prend sa source dans la tentation. Le paradis a été tangible « jusqu'à ce

qu'Hélène [...], ayant quitté l'enfance, soit devenue une jeune fille dans les yeux de [son] père. » (*F.*, p. 70). Ce qui provoque la fin de l'harmonie « originelle » provient de l'inceste d'Albert. Cet équilibre entre humains et animaux, ainsi que cette nouvelle chance de créer un monde meilleur ont aussi beaucoup à voir avec le mythe de l'arche de Noé. Comme chez Mouawad l'eau nettoie, purifie (*Littoral*) et éteint les incendies dévastateurs, symboles de douleur (*Incendies*), cette évocation du grand déluge, qui fait partie des mythes fondateurs de la plupart des cultures, n'est pas négligeable. L'eau joue d'ailleurs un rôle primordial dans le zoo puisqu'elle contribue à son isolement. En faisant « noyer le chemin creux » (*F.*, p. 75), Albert rend la fuite impossible. La rivière sera par la suite le seul lien avec le monde extérieur : c'est par là qu'Edmond quittera le zoo et c'est en dérivant dans celle-ci que Lucien arrivera, tel un sauveur, des années plus tard. Enfin, le mythe du déluge se manifeste aussi par la pluie qui s'abat sur trois générations (2006, 1943, 1873) et qui établit entre elles une relation symbolique (*F.*, p. 68). La pluie s'accompagne alors d'un moment d'éveil, celui d'Edmond qui sort des méandres de la folie et du déni, ainsi que celui de Ludivine et de Loup qui avancent sur la piste de leurs origines.

3.2.2.2 La figure de Noé (*Nikolski*)

Avec le choix du patronyme de Noah pour un de ses personnages principaux, Dickner met en avant la figure biblique de Noé, qui touche au thème de la fin du monde, lequel sera d'ailleurs central dans son second roman. Dans *Nikolski*, cette thématique se présente en filigrane, par exemple à travers le domaine d'étude de Noah. Thomas St-Laurent explique que « le paradoxe fondateur de l'archéologie » est que cette discipline « atteindra son apogée à la fin du monde. » (*N.*, p. 185). De plus, deux événements charnières de la vie de Noah se déroulent dans des conditions météorologiques hostiles. Le chapitre s'intitulant « Déluge » a lieu alors qu'une pluie torrentielle se déverse sur Montréal après des mois de canicule. Cela a notamment pour conséquence une infiltration d'eau dans l'appartement de Noah. Cependant, en allant travailler à la bibliothèque comme à son habitude, il se rend compte qu'Arizna a disparu sans laisser de traces. La colère de Dieu qui s'abat sur lui n'est donc pas la pluie, mais un événement plus grave, le départ de son amie intime, qui ne lui a pas dit au revoir ni laissé de trace pour la retrouver. Lors du dénouement de l'histoire de Noah quatre ans plus tard, alors qu'il vit au

Venezuela, un autre orage hors du commun a lieu : « Voilà douze jours et douze nuits qu'il pleut sans arrêt, comme si un déluge menaçait d'engloutir l'île Margarita et de disperser les passagers de cette maison aux quatre coins de la planète. » (*N.*, p. 247). C'est alors que sa famille est assaillie par des problèmes judiciaires et politiques qu'Arizna confirme la paternité de Noah et lui demande de partir à Montréal avec Simón. Le nom à consonance biblique du protagoniste revêt ainsi tout son sens : il s'apprête à « sauver » son fils du déluge et de la violence humaine. Simón et lui quittent le Venezuela précisément huit minutes avant que tous les vols soient annulés en raison des conditions météorologiques (*N.*, p. 287). La précipitation de leur départ ajoute à cette impression de fin du monde qui les entoure. On apprend quelques pages plus loin que de « foudroyantes inondations » ont lieu au Venezuela et qu'il y aurait « plusieurs milliers de morts et des dizaines de milliers de maisons détruites. [...] Il s'agit de la plus dévastatrice inondation en Amérique du Sud depuis des décennies. » (*N.*, p. 290-291, 295). Dans la Genèse, l'arche de Noé remplace l'Éden; Noé est le nouvel Adam. Si Noé est choisi pour sauver la création divine, il devient par le fait même le père de l'humanité. Grâce à la droiture morale dont il fait preuve, sa famille est sauvée du Déluge. On a vu que la paternité est ce qui donne à Noah une voie à suivre et qu'il se fond dans cette nouvelle peau tout naturellement en devenant un père dévoué. Comme le fait remarquer Thierry Hentsch dans *Raconter ou mourir*, cet épisode de la Bible est avant tout la métaphore d'une deuxième naissance de l'humanité, où « [l']homme recommence en meilleure *connaissance* du défi qui l'attend⁵⁵ » et où « Dieu se résigne à l'imperfection de sa création et rétablit les ponts entre les humains⁵⁶ ». Ainsi, Noah trouve sa voie à travers l'avenir de son fils qui représente la fusion et la réconciliation des peuples multiples du continent américain⁵⁷.

3.3.2.3 La figure de Jonas (*Nikolski*)

Le choix du nom de Jonas pour désigner le père des deux protagonistes masculins est tout aussi évocateur. Contrairement à Noah, Jonas est le père qui fuit ses responsabilités. En effet,

⁵⁵ Thierry Hentsch, *Raconter ou mourir.*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Il en sera question ultérieurement.

dans la Bible, Jonas n'obéit pas à la parole de Dieu, qui lui dicte une mission. Il décide plutôt de s'enfuir dans la direction opposée à celle qu'il doit prendre. Quant à lui, Noé suit à la lettre la mission que Dieu lui confie. Le père absent de *Nikolski* ne se fait pas avaler par une baleine en guise de punition divine, mais deux passages du roman évoquent cet épisode bien connu du mythe. À travers son odyssée fabuleuse, le Livre sans visage, seul vestige du père dans la vie de Noah, aurait « cheminé dans le ventre acide d'une baleine avant d'être recraché et repêché par un scaphandrier analphabète. » (*N.*, p. 37). Comme on l'a vu, les objets du père sont une présence de Jonas dans la vie de ses fils; cette anecdote revêt donc un caractère symbolique. De plus, alors que Jonas souhaite soigner son mal de terre en traversant le Canada par la route, la description de *Granpa*, véhicule de Sarah où il trouve refuge, apparente son voyage à une traversée marine puisque cette voiture qu'on qualifie de « paquebot » sait « feindre à la perfection le mouvement de l'océan. » (*N.*, p. 34). Lors de cette odyssée routière, une intimité se crée entre Sarah et le naufragé, qui mènera à la conception de Noah.

3.3.3 Le répertoire nord-américain

3.3.3.1 Origines métisses et acadiennes (*Nikolski*)

En précisant les origines culturelles des ancêtres de ses personnages, Dickner les associe d'emblée à l'histoire du Canada. Sans faire de *Nikolski* une œuvre historique ou politique, les allusions au passé du pays inscrivent les personnages en héritiers des peuples opprimés nord-américains. Le ton adopté pour présenter les origines autochtones de Noah exprime une critique de la discrimination dont les Premières Nations ont fait l'objet depuis la colonisation du Nouveau Monde : « Certes, son arbre généalogique comptait quelques ramifications francophones, mais au-delà de trois générations on n'y retrouvait que de vieux Indiens nomades, sédentarisés à coups de traités, puis parqués sur d'innombrables réserves aux noms exotiques » (*N.*, p. 29-30). De plus, lorsque la mère du personnage est présentée, l'accent est mis sur le fait qu'elle a été victime d'une injustice. Sarah Riel est issue de la nation chipeweyan, mais elle a été dépouillée de son statut d'Indienne lors de son mariage avec un Blanc en 1968, résultat de l'application de l'*Indian Act*, ce que le narrateur présente par euphémisme comme une « subtilité administrative » (*N.*, p. 9). Ainsi, en perdant bureaucratiquement une part de son identité, elle perd aussi le droit de vivre sur une réserve. C'est pourquoi, après avoir quitté son

mari violent, elle prend la route et ne cesse de sillonner les Prairies canadiennes. Refusant de s'approcher de l'eau, elle parcourt constamment le territoire jadis occupé par les Métis. Par le patronyme de sa mère, Noah s'inscrit dans la descendance implicite de Louis Riel, figure emblématique des Métis. Ce dernier a été à la tête des mouvements de résistance opposant les Métis à la politique colonialiste canadienne de la deuxième moitié du XIX^e siècle et a payé de sa vie son engagement politique. Noah ne peut pas se dissocier de ce passé, d'autant plus qu'il côtoie au quotidien une demi-douzaine de ces aïeux hantant la roulotte de sa mère : « Fantômes tranquilles et muets, ils regardaient défilier le paysage en se demandant où diable étaient passés tous les bisons. » (*N.*, p. 30). Ainsi, comme l'affirme Emmanuelle Tremblay,

[le] télescopage du passé et du présent confère en sus une signification politique à l'existence de Noah [...] [et il rend] compte d'un vécu de la disparition qui lancine la perception que peut avoir le sujet du monde contemporain et que Dickner traduit, dans la fiction, de manière à réaffirmer l'actualité d'une dette mémorielle face au désarroi laissé en héritage par l'Histoire⁵⁸.

Contrairement à ses ascendants, Noah n'a pas subi d'injustices à cause de ses origines; toutefois, il est conscient de porter le poids du passé ancestral. S'il renonce au nomadisme que sa mère a adopté afin de nier les règles administratives qui l'ont discriminée, Noah est lucide au sujet de son héritage. Cela s'avère évident lorsqu'il se retrouve dans le cours de préhistoire amérindienne du professeur Edmond Scott, qui présente « le panorama des Algonquins, des Sioux et des Nootkas comme une collection de poissons morts flottant dans des jarres d'esprit-de-vin. » (*N.*, p. 127). Cette vision archaïque lui inspire un profond malaise et il craint, « en suivant le cours d'Edmond Scott, de commettre une inexprimable trahison envers ses origines amérindiennes. » (*N.*, p. 128). On voit qu'il demeure un représentant des Premiers Peuples, blessé par la mémoire qu'en conserve une culture officielle.

Les personnages de *Nikolski* sont également liés à un autre événement peu glorieux du passé colonial nord-américain, car Jonas, père ou oncle des protagonistes, « venait d'une famille acadienne des alentours de Beaubassin, sédentaires têtus que les Britanniques avaient

⁵⁸ Emmanuelle Tremblay, « Aux frontières de l'identité : l'imaginaire de la diaspora chez Michel Tremblay et Nicolas Dickner », *Québec Studies*, vol. 51, été-printemps 2011, p. 131.

déportés aux quatre coins des colonies américaines » (*N.*, p. 30). Ses ancêtres ont fui peu avant le Grand Dérangement pour se réfugier dans l'endroit isolé qu'est Tête-à-la-Baleine. Cela donne à Noah une identité paradoxale, car il est à la fois descendant des réserves et de la déportation. Ses ancêtres chipeweyans, issus d'un peuple nomade, ont été sédentarisés de force et ses ancêtres acadiens, sédentaires endurcis, se sont vus forcés de quitter leurs terres. On ne doit donc pas se surprendre de constater que l'arrière-plan thématique du roman porte sur les questions de territoire et d'exil. C'est d'ailleurs le premier sujet de conversation qu'abordent Noah et Arizna, car celle-ci étudie les relocalisations de l'Extrême Arctique. Alors que la jeune femme explique les raisons politiques derrière ces mouvements de population, Noah réplique, amusé : « On dirait la déportation acadienne à l'envers. » (*N.*, p. 142). Cela le ramène à ses propres origines et à leurs liens avec le déracinement et l'assimilation forcés à cause de l'usurpation de territoire. C'est sans doute pourquoi, durant son séjour à l'île Margarita, il s'intéresse aux Garifunas installés sur l'île Saint-Vincent depuis le XVII^e siècle. Ils y ont été amenés d'Afrique par un négrier; ils s'y métissèrent, puis résistèrent aux Britanniques avant d'être déportés sur l'île Roatán, où ils ont gardé vivantes leur langue et leur culture. L'histoire de ce peuple entre résistance et déportation fait écho à celle des Acadiens, liant ainsi ces deux peuples. Tous deux partagent une histoire de résilience surprenante dont « personne, pas même les grands ethnologues, ne comprend bien le subtil mécanisme grâce auquel ces orphelins ont pu, malgré les déracinements de l'exil, préserver leur identité. » (*N.*, p. 225).

Le parcours de Joyce est similaire à celui de son cousin, bien qu'ils soient en quelque sorte à l'opposé l'un de l'autre, tels deux êtres complémentaires. Noah a passé son enfance dans de grandes étendues de terres et Joyce, isolée par la mer. L'un fuit le nomadisme et un héritage qu'il trouve pesant, tandis que l'autre fuit la sédentarité et l'isolement pour honorer la mémoire de ses ancêtres. Tous deux sont fascinés par les cartes, des cartes de différentes natures puisque l'un n'a accès qu'à des cartes routières et que l'autre ne consulte que des cartes maritimes. La découverte de l'autre versant du monde lors de leur premier contact avec l'indépendance les envoûte, comme on le voit lorsque Joyce emprunte la grande route hors de la Basse-Côte-Nord et quand Noah est hypnotisé par les mouvements de la mer qu'il découvre à l'île Margarita. Comme ils partagent la même lignée d'origine acadienne, cette appartenance est hautement symbolique, car il s'agit d'un

peuple qui se définit essentiellement par le fait qu'il n'a pas de territoire identitaire à lui [...] [, ce qui] explique l'urgence que ressentent les personnages de reconfigurer une cartographie de leur présence au monde et, ce faisant, la mémoire des espaces identificatoires auxquels ils tentent de se rattacher⁵⁹.

Noah et Joyce sont en effet privés de territoire propre; de là découle la quête identitaire entreprise dans le roman. Elle passe par la réappropriation de l'histoire familiale afin de se définir soi-même. Comme le fait remarquer Jimmy Thibeault, l'errance des parents de Noah met en avant le fait qu'il souffre d'une « double absence de territoire identitaire⁶⁰ ». En choisissant de devenir sédentaire, c'est un enracinement dans le territoire qu'il recherche, bien que cela n'arrive pas à le satisfaire pleinement et qu'il ait de la facilité à quitter rapidement et sans regret les endroits où il a passé plusieurs années. Lors du dénouement, les personnages d'héritiers de *Nikolski* s'affranchissent non seulement de leur famille, mais aussi d'une appartenance nationale.

Comme on l'a vu, avec l'acquisition de leur indépendance familiale à la fin du roman, les protagonistes ne reproduisent pas les mêmes gestes que leurs ascendants. Ils n'adoptent pas non plus le comportement que l'histoire du territoire américain aurait pu leur enseigner, avec son passé de guerres coloniales, de suprématie de la race blanche et d'appropriation du territoire. L'avenir semble plutôt se trouver dans le métissage et la cohabitation. La première rencontre entre Arizna et Noah a tout à voir avoir la question du territoire. En effet, quand Noah constate qu'Arizna s'est installée à la table de la bibliothèque où il a élu domicile, il hésite alors sur l'attitude à prendre. Cependant, au lieu qu'un des deux s'exile ou soit déporté vers une autre table, ils se mettent à cohabiter naturellement sur un pied d'égalité : « Peu à peu, les frontières de leurs territoires deviennent floues. Leurs livres s'entremêlent et une familiarité tacite se développe » (*N.*, p. 141). Comme les origines d'Arizna sont également métissées, puisqu'elle est à la fois descendante autochtone et européenne, ils sont tous deux issus des peuples opprimés du continent. Leur rencontre montre donc la voie à suivre pour ne pas reproduire les conflits du passé. Cette vision de l'avenir est personnifiée à travers la nouvelle génération que

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Jimmy Thibeault, *op. cit.*, p. 298.

représente le fils, Simón, dont le métissage est évident et naturel. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le père et le fils sont de retour à Montréal, ville présentée comme une métropole culturelle où se métissent les identités⁶¹. Le choix du prénom du garçon fait fort probablement référence à Simón Bolívar, une des figures emblématiques de l'émancipation des colonies espagnoles d'Amérique du Sud, ce qui lui a valu le titre de Libertador. Ainsi, a-t-on affaire à un personnage symbolisant un avenir empreint de liberté.

3.3.3.2 *Moby Dick* de Herman Melville (*Nikolski*)

Comme l'affirme Samoyault, il arrive que « les écrivains jouent de leur savoir pour inscrire dans les textes un hommage déguisé⁶² ». C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir apparaître au fil de la lecture de *Nikolski*, dans lequel l'univers marin est si présent, des clins d'œil à l'une des plus célèbres œuvres de la culture américaine, soit *Moby Dick* de Herman Melville. La première phrase de l'incipit du roman de Dickner fait d'ailleurs écho au classique du XIX^e siècle. *Moby Dick* s'ouvre sur « Je m'appelle Ishmaël⁶³. », tandis que le narrateur de *Nikolski* déclare : « Mon nom n'a pas d'importance. » (*N.*, p. 11). Dans les deux cas, le narrateur homodiégétique se présente comme l'observateur des événements qu'il se donne le mandat de relater. Seul survivant du dernier voyage du Péquod, Ishmaël doit témoigner de l'aventure de ses compagnons disparus. Le narrateur anonyme de *Nikolski* raconte peu sa propre histoire et s'efforce plutôt de remettre en ordre celle de son demi-frère et de sa cousine qui occupe la majeure partie de l'œuvre. Dans les deux romans, les narrateurs sont les seuls ayant accès à l'ensemble des événements, et c'est là le moteur du récit, la justification de leur

⁶¹ Pierre-Paul Ferland, « Une nation à l'étroit. Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université Laval, 2015, f. 282.

⁶² Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 63.

⁶³ Herman Melville, *Moby Dick* (L. Jacques, J. Smith et J. Gion, trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, p. 41. La version originale en langue anglaise commence par « Call me Ishmael », ce qui renferme davantage de désinvolture que sa traduction.

désir de raconter. L'onomastique place d'emblée le narrateur de *Moby Dick* au second rang, car il porte le nom du fils aîné, mais illégitime d'Abraham. Ishmaël est le « fils écarté et néanmoins béni [...]. Le narrateur se désigne ainsi comme étant à la fois en marge du monde et au cœur des événements⁶⁴. » C'est à travers son frère Isaac que passe l'alliance avec Dieu. Dans le cas de *Nikolski*, c'est une fois son récit terminé, lorsque la quête des autres personnages est accomplie, que le bouquiniste prend son propre destin en mains en « quittant l'attraction gravitationnelle des livres. » (*N.*, p. 303). Il part, à son tour, à la découverte du monde. Il s'agit d'ailleurs d'un autre élément qu'il partage avec le narrateur de *Moby Dick* qui, après avoir survécu à la folle chasse dans laquelle Achab entraîne son équipage, passe le reste de sa vie à voyager autour du monde.

On retrouve aussi dans le roman des allusions explicites à l'œuvre de Melville. En effet, la description du Livre sans visage mentionne qu'à la page 23 de ce volume fictif « était griffonné un mot mystérieux : "Rokovoko". » (*N.*, p. 37). Le lecteur alerte y voit la référence à l'île dont est originaire Queequeg, l'ami harponneur du narrateur de *Moby Dick*⁶⁵. Ce détail à propos d'un livre fictif montre que la littérature constitue un réservoir de mémoires partagées et que la connivence intertextuelle ne réside pas uniquement entre l'auteur et le lecteur, mais rend aussi complice la communauté de lecteurs qui s'échangent des livres. À un autre moment, alors que Noah insinue que les Amérindiens sont de piètres marins, Arizna fait aussi référence à *Moby Dick* en rappelant que les autochtones étaient considérés comme les meilleurs harponneurs à l'époque de la chasse à la baleine, ce qui leur valait une des positions les plus importantes au sein des équipages. Elle prend justement en exemple le Péquod, baleinière sur laquelle les trois harponneurs étaient des autochtones provenant de trois continents différents : un Amérindien, un Océanien et un Africain (*N.*, p. 154-155). Cette scène entre les deux Métis fait ressortir l'ignorance de l'histoire des Premières Nations jusque chez les individus qui leur appartiennent et rapproche les deux origines de Noah, la métisse et l'acadienne.

⁶⁴ Thierry Hentsch, « *Moby Dick*, la quête abyssale », *Le temps aboli. L'Occident et ses grands récits*, Paris, Éditions Bréal, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 228.

⁶⁵ Herman Melville, *op. cit.*, p. 105.

Lors du dénouement surgit une autre référence au roman de Melville. Après avoir perdu la boussole dans la grille de la fournaise, Joyce et le narrateur descendent à la cave pour la retrouver. Cette scène est décrite comme une aventure effrayante en raison de l'apparence de la fournaise. Surnommée la Bête, elle ressemble étrangement à la baleine pourchassée par Achab dans *Moby Dick* : elle est peinte en blanc, sa dimension est imposante, elle est couverte de cicatrices et de bosses, son souffle est comparable à celui du mammifère marin, mais surtout elle inspire de la peur au narrateur. La plaque qu'elle arbore indique en outre qu'elle a été construite en 1921 à Nantucket, au Massachusetts, par un certain Levi Athan. Nantucket est précisément le lieu où s'embarque Ishmaël dans *Moby Dick* et le nom de Levi Athan rappelle le monstre marin évoqué dans la Bible ayant inspiré le roman de Melville. La fournaise est en quelque sorte le monstre que le narrateur doit affronter avant de décider de changer de vie.

3.3.3.3 Le genre du *road novel* et du *road movie* (*Nikolski* et *Congorama*)

En plus des allusions à des œuvres précises, *Nikolski* emprunte beaucoup au genre du roman de la route. Bien que les personnages d'héritiers ne glorifient pas le nomadisme, les parents de Noah sont des voyageurs infatigables. La sédentarité y est d'ailleurs perçue comme étouffante, en particulier par Joyce. *Congorama*, dans lequel la voiture est centrale, peut, de son côté, être rapproché du *road movie*. Avant d'en analyser les traits, présentons sommairement cette tendance du roman et du cinéma québécois contemporains. Lise Gauvin introduit ainsi au roman de la route ses lecteurs d'*Aventuriers et sédentaires* :

On sait que le roman, comme toute œuvre littéraire, est d'abord voyage imaginaire, chasse-galerie de mots, déplacement virtuel et inscription d'une subjectivité dans un espace-temps qui n'a d'autre réalité que celle que lui donne le pacte auteur/lecteur préalablement établi. Dans ce contexte, le roman du voyage ou le *road novel* peut être considéré comme la métaphore de tout récit dans la mesure où il vient doubler, par son sujet même, le parcours narratif sur lequel se fonde le genre romanesque⁶⁶.

⁶⁶ Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Unichamp essentiel », 2012, p. 131.

Selon Jean Morency dans *Romans de la route et voyages identitaires*⁶⁷, le roman de la route tire ses origines du *road movie* américain né dans les années 1930 avec *It Happened One Night* (1934). Il s'agit d'un genre cinématographique ayant emprunté des éléments à la culture populaire américaine, à l'imaginaire western ainsi qu'à des *road novels* comme *The Road* (1907) de Jack London, *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck ou encore des œuvres de Jack Kerouac, dont son fameux *On the Road* (1957). Le genre cinématographique et le genre littéraire ont donc beaucoup en commun. C'est pourquoi ce qui caractérise le *road movie* trouve son écho dans le *road novel*. On y insiste souvent sur la solitude du personnage principal, ce qui fait de l'individu l'élément central de l'œuvre. De plus, les contrastes sont mis de l'avant, par exemple l'opposition entre la sociabilité et l'individualisme, la nature et la technologie, la liberté et l'angoisse de l'oppression, le voyage physique et la quête spirituelle, ou encore le mouvement et l'immobilité. Les personnages, la plupart du temps masculins, s'identifient également à leur moyen de transport, l'automobile, souvent associée à l'image du véhicule-maison, qui est présente dans *Nikolski*. Le domicile mobile que Noah habite avec sa mère est non seulement personnifié et nommé *Granpa*, mais il semble contenir tout l'héritage des ancêtres de sa mère en raison des fantômes qui le hantent. De plus, le voyage est souvent motivé par une quête des origines qui permet aux personnages d'affirmer leur identité : « Voyage initiatique [...] qui consiste à reconstruire le passé pour pouvoir vivre le présent⁶⁸. » Les personnages seraient donc comme des « Ulysse modernes [qui] ont besoin de revenir à la case départ pour raconter leur odyssée⁶⁹. » Eric Landowski signale lui aussi cette relation que le voyage entretient avec la quête d'une identité culturelle aussi bien que personnelle⁷⁰. En somme, le roman et le cinéma québécois reprennent le dualisme ancien nomadisme / sédentarité dans la production récente en y plaçant au cœur du récit non plus le coureur des

⁶⁷ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir. publ.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », 2006, p. 17-34.

⁶⁸ Lise Gauvin, *op. cit.* p. 148.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁷⁰ Cité dans « Introduction », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir. publ.), *op. cit.* p. 6.

bois, mais un artiste ou un intellectuel à la recherche de lui-même. C'est pourquoi on ne peut pas dire comme Pierre-Paul Ferland que *Nikolski* est un anti-roman de la route⁷¹. Il est vrai que Noah est fasciné par les sédentaires et qu'il rejette le mode de vie nomade de sa mère, mais ce refus témoigne d'une fascination envers l'inconnu et d'un besoin d'indépendance. Le roman prend d'ailleurs le contrepied de chacun des modes de vie représentés, comme le montre la description d'une cour d'école. Alors que Noah envie les enfants qui s'y trouvent et les regarde en pensant à tous les amis qu'il n'a pas eus en raison de son nomadisme, les enfants, lors du passage de la roulotte, éprouvent un sentiment opposé : « Doigts passés dans le grillage, les captifs enviaient les nomades. » (*N.*, p. 45). Bref, « l'apparence d'une clôture change considérablement selon le côté où l'on se trouve. » (*N.*, p. 51).

Dans *Congorama*, l'automobile électrique du père n'est pas seulement un miracle d'ingénierie, c'est surtout le lieu où les deux frères se rencontrent. Abandonnée par Sylvio, la voiture abrite les plans qui peuvent laver sa réputation. Trois scènes du film prennent place dans une voiture en marche. Dans l'ordre chronologique de la diégèse, la première a lieu alors que Louis prend le volant de la voiture du père. L'esthétique de la scène imite celle du genre du *road movie*. On y présente une image idéalisée de *road trip* : Louis conduit fenêtres ouvertes, cheveux au vent. Le soleil au zénith fait briller la voiture filmée sous tous les angles et jette sa lumière sur le paysage de campagne qui défile en arrière-plan. Le tout est accompagné d'une chanson de circonstance, « Mille après mille », chantée par Renée Martel, seul emprunt musical du film. Dans la deuxième séquence, tournant important du film, Louis se fait imposer un passager pendant le trajet effectué du village natal à la ville. On s'éloigne de la complicité amicale souvent présente chez les personnages partageant la route dans les *road movie* traditionnels. Sous l'œil du saint patron des voyageurs, l'espace clos et les conventions sociales forcent les deux hommes à entretenir une discussion. S'ils sont en mouvement, ils sont en même temps isolés et enfermés, contrairement à la première scène qui respirait la liberté. Le lieu est propice aux confidences, et les deux étrangers sont sur le point de découvrir leur lien familial au moment où un émeu surgit sur la route. La troisième séquence est la scène de reconnaissance de Louis. Elle est cette fois filmée de l'intérieur de la voiture, dans l'intimité,

⁷¹ Pierre-Paul Ferland, *op. cit.*, f. 162.

contrairement à la première où l'extérieur et les grands espaces étaient centraux. La voiture est devenue un lieu de réflexion au moment où Louis réalise qu'il a retrouvé son grand frère inconnu. Falardeau joue donc sur l'ambiance de l'espace que représente la voiture comme il le reconnaît dans une entrevue à la sortie du film : « [L]e "char", c'est l'intimité obligatoire en même temps que le décloisonnement et le déracinement⁷² ». Tout comme le genre du *road movie*, *Congorama* « se situe sous le signe de la dualité. Celle des *signes*, des *repères*, des *territoires géographiques*, mais aussi des origines, des états d'âme et des discours⁷³. »

3.4 Conclusion

En somme, les personnages du corpus vivent des expériences qui bouleversent leur identité personnelle. L'organisation particulière des œuvres rend compte d'une brisure qui révèle « le rôle médiateur que revêt la mise en intrigue dans le procès mimétique⁷⁴ ». Cette médiation associée à la résolution d'une enquête identitaire se solde chez tous les protagonistes par un moment de reconnaissance tragique où, durant le dénouement de l'œuvre, ils prennent conscience de leur rôle de coupable après avoir occupé ceux de victime et d'enquêteur. Bien que cette découverte rétablisse la transmission en connectant le présent avec le passé, elle les rend fautifs malgré eux, car les héritiers dévoilent des secrets familiaux ou se dissocient de leurs ascendants. En effet, dans *Forêts*, le dévoilement du mystère et du tabou permet aux ascendants d'être pardonnés et ainsi, de libérer chaque génération de la culpabilité qui l'accablait. Cependant, les héritiers sont également coupables de trouver l'épanouissement à l'extérieur du cercle familial et de créer des alliances libératrices. Dans *Nikolski*, les descendants des Doucet affirment leur identité en brisant leurs attaches familiales, qu'elles soient affectives, territoriales ou vocationnelles. Noah va également réparer l'absence

⁷² Antoine Godin, *op. cit.*

⁷³ Élie Castiel, « *Congorama* : dualité génétique », *Séquences. La revue de cinéma*, n° 245, 2006, p. 30.

⁷⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit I, op. cit.*, p. 107.

paternelle en devenant lui-même un père investi et aimant. Dans *Congorama*, après avoir nié l'importance du legs de son père, Louis s'efforcera d'honorer sa mémoire en retraçant le vol intellectuel dont il a été victime. Michel avoue son crime et en ressent de la culpabilité; cependant, comme il a permis l'accomplissement du rêve de leur père, il reçoit le pardon de son frère. C'est ainsi que, pour rétablir la transmission de l'héritage familial, les héritiers doivent non seulement passer par la découverte de leurs origines, mais aussi accepter ce passé qu'ils portent en eux pour ensuite pouvoir le transcender.

Cette médiation se reconstruit également de manière formelle à travers les emprunts et références à différentes œuvres. Issus de la culture occidentale, trois répertoires riches ont été revisités. Le théâtre de Mouawad s'inscrit dans la lignée de la tragédie grecque autant dans la manière dont se déploie sa pièce que dans les divers personnages mythologiques qu'on y reconnaît tirés principalement de l'*Orestie* d'Eschyle et d'*Œdipe roi* de Sophocle. Le mythe fondateur du paradis terrestre est aussi évoqué. Dans son roman, Dickner met également de l'avant la culture judéo-chrétienne à travers les figures de Noé et de Jonas. De plus, l'écrivain ancre son récit dans une américanité certaine en associant ses personnages aux peuples opprimés du continent par leurs origines métissées, à la fois autochtones, acadiennes et canadiennes-françaises. Il rend aussi hommage à *Moby Dick* de Herman Melville par de nombreuses allusions marines. Enfin, *Nikolski* et *Congorama* s'inscrivent dans la lignée du *road novel* et du *road movie* puisqu'elles en adoptent les principales caractéristiques. La présence de cette filiation culturelle et de ce vaste intertexte enrichit la portée des œuvres du corpus en les inscrivant « comme tissu continu et comme mémoire collective⁷⁵. » Ces récits de filiation nouent ainsi la quête d'une identité individuelle à la transmission d'une identité culturelle, qui remonte aux origines des littératures occidentales tout en embrassant l'imaginaire du territoire américain. Ainsi, en faisant sien un motif ou une figure, l'artiste se présente lui-même comme héritier s'appropriant un passé pour qu'une transmission se

⁷⁵ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 67.

perpétue. Pour reprendre l'image de Robert Dion, il forge « son propre maillon » et se place lui-même « à un bout de la chaîne⁷⁶ », tel un successeur.

⁷⁶ Robert Dion, *op. cit.*, p. 133.

CONCLUSION

Motivée par la récurrence de fictions théâtrales, romanesques et cinématographiques comportant des quêtes identitaires effectuées par des protagonistes aux familles disloquées, la recherche à la base de ce mémoire a commencé par deux interrogations : comment la mémoire et les origines fragmentées des personnages influencent-elles l'organisation du récit qui leur est consacré? Et est-ce là une manière contemporaine de raconter liée à un questionnement identitaire sur la filiation? Pour y répondre, l'exploration du genre du récit de filiation théorisé à partir de la littérature française a été éclairante et a mené à y associer trois œuvres québécoises : *Forêts* de Wajdi Mouawad, *Nikolski* de Nicolas Dickner et *Congorama* de Philippe Falardeau. Cela a permis de mettre en relation trois arts narratifs distincts et de révéler des ressemblances sur le plan thématique, soit l'importance des thèmes de l'identité et de la filiation, et sur le plan formel, du point de vue des modèles de narration. Ainsi, en s'appuyant sur le genre du récit de filiation auquel s'apparentent les œuvres du corpus (chapitre 1), il a été possible d'étudier comment leur forme et leur fond convergent afin d'ouvrir les trois motifs de filiation brisée (chapitre 2) à un processus de transmission (chapitre 3), allant ainsi d'une mémoire individuelle à une mémoire collective. Il a donc été analysé, à travers ces trois cas de figure, le rapport, établi par Paul Ricœur dans *Temps et récit*, « entre une expérience vive où la discordance déchire la concordance et une activité éminemment verbale où la concordance répare la discordance¹. »

Après avoir circonscrit les caractéristiques principales du récit de filiation telles que les présentent Dominique Viart et Laurent Demanze, le premier chapitre a confirmé l'appartenance des œuvres du corpus à cette tendance contemporaine. Le deuxième chapitre, visant à approfondir l'analyse des œuvres, a mis de l'avant la manière dont l'enquête relie la filiation rompue des personnages à la forme éclatée des œuvres. En effet, la particularité du récit de

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I.*, *op. cit.*, p. 66.

filiation québécois est de s'apparenter au récit d'enquête en utilisant le paradigme indiciaire dans la manière de construire son intrigue. C'est cette enquête qui permet aux protagonistes de trouver un sens à ce qui n'en avait pas en passant de victimes hantées par les réminiscences du passé familial à enquêteurs sur les traces de leur identité et de leur indépendance. Ainsi, il a été confirmé que la manière de raconter épouse l'identité morcelée des personnages d'héritiers. Le corpus a permis d'illustrer ce constat par l'étude de l'enchevêtrement narratif chez Mouawad, des changements de narrateurs et de la mise en abyme chez Dickner ainsi que de l'importance du point de vue subjectif comme technique d'organisation du récit chez Falardeau.

Après l'analyse des œuvres du point de vue de l'expérience personnelle des protagonistes aux prises avec une filiation problématique, le troisième chapitre s'est concentré sur la possibilité de rétablir la transmission après cette brisure. Il a été observé que l'*anagnôrisis* provoquée par la résolution de l'enquête identitaire permet la réinstauration d'une médiation qui reconnecte l'héritier avec l'histoire de sa famille, ce qui rend ensuite possible l'affirmation d'une identité qui lui est propre, mais aussi la restructuration d'une filiation collective qui prend une dimension plus large dans l'inscription dans la mémoire occidentale.

La forte présence du motif de filiation dans la littérature actuelle serait représentative d'une réflexion sur la mémoire littéraire et culturelle, d'une conscience du legs dont l'efficiace collective aurait tendance à s'effriter dans les sociétés contemporaines selon Fernand Dumont². Dans cet ordre d'idées, dans *Histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge précisent que, depuis 1980, la littérature québécoise entre dans un processus de décentrement qui se rapporte à « un sujet individuel qui doit reconstruire son identité dans un monde où la nation et la famille se sont décomposées³. » Cette constatation n'est pas que littéraire, mais semble toucher le monde des arts en général, traduisant un malaise de l'époque. En effet, le paysage cinématographique québécois de la

² Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire, Œuvres complètes*, t. II : *Philosophie et science de la culture* II, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 598.

³ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, 2007, p. 534.

période contemporaine témoigne lui aussi d'une préoccupation identitaire et d'un problème lié à la transmission selon Christian Poirier :

La trame narrative analysée ici [1987-2000] se caractérise par un vide identitaire associé à une quête de la figure paternelle, ainsi que par des liens difficiles entre les générations. [...] [L]a question du rapport au réel et à l'imaginaire est étroitement liée à celle de la représentation – enchantée ou éclatée – de l'identité québécoise⁴.

Ce lien avec la mémoire collective rejoint une réflexion faite en 1984 par Pierre Nora. Dans *Les lieux de mémoire*, il énonce un constat simple, mais évocateur : « On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus⁵. » En fait, parce que la mémoire n'est plus prise en charge par la société, « c'est sur l'individu que pèse la contrainte de mémoire; comme sur un rapport personnel à son propre passé⁶ », comme en font l'expérience les personnages du corpus à l'étude. C'est ce qui expliquerait l'obsession actuelle pour l'archive, l'accroissement des recherches généalogiques chez les particuliers et la grande importance associée aux lieux de mémoire : « Mais si ce qu'ils [les lieux de mémoire] défendent n'était pas menacé, on n'aurait pas non plus besoin de les construire. Si les souvenirs qu'ils enferment, on les vivait vraiment, ils seraient inutiles⁷. » On peut transposer cette réflexion aux récits de filiation. Si la transmission s'était effectuée, si le passé était connu et résolu, il n'y aurait pas d'œuvre à écrire à ce propos. Il semble donc que la grande présence de récits de filiation à l'époque contemporaine soit le symptôme littéraire et culturel d'un rapport problématique à la mémoire et à l'héritage qui caractérise les sociétés occidentales.

⁴ Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome I : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 198.

⁵ Pierre Nora (dir. publ.), « La fin de l'histoire-mémoire » dans *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1984, p. XVII.

⁶ *Ibid.*, p. XXX.

⁷ *Ibid.*, p. XXIV.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Dickner, Nicolas, *Nikolski*, Québec, Éditions Alto, 2007 [2005], 308 p.

Mouawad, Wajdi, *Forêts*, Montréal, coédition Leméac Éditeur /Actes Sud-Papiers, 2009 [2006], 100 p.

Falardeau, Philippe, *Congorama*, Québec, 2006, 105 min.

Études sur le corpus

Nicolas Dickner

Audet, René, « La fiction contemporaine à l'épreuve de l'encyclopédisme. Dickner, Canty et Plamondon comme filtres du monde », texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, en ligne, <http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Audet_Rene.pdf>

Bell, Kirsty, « Collectionneurs et chasse aux trésors dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *Québec Studies*, vol. 47, spring/summer 2009, p. 39-56.

Boisclair, Isabelle, « Trois poissons dans l'eau. Les (non-)relations familiales dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », dans Clément, Murielle Lucie et Wesemael, Sabine van (dir. publ.), *Relations familiales dans les littératures françaises des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 277-285.

Caron, Gabrielle, « Entre parenté et unicité : étude des personnages féminins dans les œuvres de Nicolas Dickner », mémoire de maîtrise, Département de lettres, Université Laval, 2015, 125 f.

Den Toonder, Jeanette, « Lieux de rencontres et de transitions : espaces liminaires et zones de contact dans *Nikolski* », *Francophonies d'Amérique*, n° 31, 2011, p. 13-29.

Ferland, Pierre-Paul, « Une nation à l'étroit. Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université Laval, 2015, 403 f.

Langevin, Francis, « Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Rimouski et Université Charles-de-Gaulle (Lille-3), 2008, 327 f.

Otis, Christine, « Le jeu des coïncidences : une vraisemblance à construire. Les exemples de *Nikolski* de Nicolas Dickner et de *La kermesse* de Daniel Poliquin », *temps zéro*, n° 2, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document398>>, consulté le 27 décembre 2019.

Thibeault, Jimmy, « Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique : la représentation de l'espace et du récit identitaire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *@analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, p. 280-320.

Tremblay, Emmanuelle, « Aux frontières de l'identité : l'imaginaire de la diaspora chez Michel Tremblay et Nicolas Dickner », *Québec Studies*, vol. 51, été-printemps 2011, p. 121-138.

Philippe Falardeau

Barette, Pierre, « Entretien avec Philippe Falardeau », *Voix et images*, n° 245, octobre-novembre 2006, p. 30-35.

Beuparlant, Sophie, « Rencontre de paroles. Sémiotique du dialogue au cinéma », thèse de doctorat, Département de lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, 342 f.

Castiel, Élie, « Congorama : dualité génétique », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 245, 2006, p. 30-31.

Coulombe, Michel, « Entretien avec Philippe Falardeau, réalisateur de *Congorama* », *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 4, 2006, p. 2-7.

Defoy, Stéphane, « D'un continent à l'autre », *Ciné-Bulles*, vol. 24, n° 4, 2006, p. 8-9.

Godin, Antoine, « "Congorama c'est nul, c'est archi nul", Philippe Falardeau, l'autocritique », 20 octobre 2006, en ligne, <<http://fr.canoe.ca/divertissement/cinema/entrevues/2006/10/20/2078107-ca.html>>, consulté le 12 novembre 2016.

Tremblay, Odile, « Philippe Falardeau et Paul Ahmarani en feux follets... », *Le Devoir*, 14 octobre 2006, p. E1.

Wajdi Mouawad

Banu, Georges, « Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension », dans Mouawad, Wajdi, et Davreu, Robert, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2011, p. 41-52.

Campmas, Aude, « "Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous?" L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1, 2012, p. 103-117.

———, « De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad », *Contemporary French and Francophones Studies*, vol. 18, n° 5, 2014, p. 479-486.

Côté, Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2005, 147 p.

Déry-Obin, Tanya, « De la reconnaissance à la responsabilité. L'expérience tragique chez Wajdi Mouawad », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n° 2, automne 2014, p. 26-41.

Mouawad, Wajdi, « Entrevue accordée à Sylvie Dubost », *Polystyrène*, n° 97, 2006, (s. p.).

———, propos recueillis par Agnès Santi, « Entretien. *Le sang des promesses* », Paris, *La Terrasse*, juin/juillet 2009, p. 1-2.

———, Archambaud, Hortense et Baudriller, Vincent, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, P.O.L. Festival d'Avignon, 2009, 102 p.

———, *Qui sommes-nous? Fragments d'identité*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entre-Vues, Leçons de l'université », 2011, 54 p.

Lenne, Lise, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn*, 2007, en ligne, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>>, consulté le 27 décembre 2019.

Rubira, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, [s.l.], Acoria Éditions, 2014, 180 p.

Ouvrages et articles sur le récit de filiation français et québécois

Demanze, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les Essais », 2008, 403 p.

———, « Mélancolie des origines », dans Clément, Murielle Lucie et Wesemael, Sabine van (dir. publ.), *Relations familiales dans les littératures françaises des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 315-323.

- , « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, p. 11-23.
- , « Un héritage sans testament », dans Jongy, Béatrice et Keilhauer, Annette (dir. publ.), *Transmission / Héritage dans l'écriture de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2009, p. 227-236.
- , « Filiations antérieures », *Littérature contemporaine*, en ligne, <http://litt.contemporaine.free.fr/filiations_anterieures_064.htm>, consulté le 9 janvier 2015.
- Dion, Robert et Mercier, Andrée (dir. publ.), « Chapitre 5 : Venir après : filiation et héritage », *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 133-517.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle et Caumartin, Anne, « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », *@analyses*, automne 2007.
- et Demanze, Laurent, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, 150 p.
- et Letendre, Daniel, « Les héritages détournés de la littérature québécoise », *Tangence*, n° 98, hiver 2012, 121 p.
- , « Postures de l'héritier dans le roman québécois contemporain », en ligne, <<http://www.crilcq.org/projet/postures-de-lheritier-dans-le-roman-quebecois-contemporain/>>, consulté le 27 décembre 2019.
- Letendre, Daniel, « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise dans le roman québécois récent », *Tangence*, n° 98, hiver 2012, p. 101-121.
- Parent, Anne Martine et Schwerdtner, Karin, « Lacunes et silences de la transmission », *temps zéro*, n° 5, en ligne, <<https://tempszero.contemporain.info/document899>>, consulté le 27 décembre 2019.
- Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, 331 p.
- , *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010, p. 428.
- Viart, Dominique, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines*, n° 2, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999, p. 115-139.

- , « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : Récits de filiations et fictions biographiques », dans Dion, Robert, Fortier, Frances, Havercroft, Barbara et Lüsebrink, Hans-Jürgen (dir. publ.), *Vies en récit. Formes littéraires de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 107-137.
- , « Chapitre 3 : Récits de filiation », dans Viart, Dominique et Vernier, Bruno (dir. publ.), *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 79-101.
- , « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.

Autres ouvrages et articles théoriques convoqués

- Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2012 [1987], 494 p.
- Arendt, Hannah, *La crise de la culture* (collectif trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993 [1975], 384 p.
- Aristote, *La poétique* (P. Gravel, trad.), Saint-Denis-de-Brompton, Éditions du silence, 1995, 102 p.
- Audet, René, « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle? », *Voix et images*, vol. 106, n° 1, automne 2010, p. 13-26.
- Baroni, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.
- Biron, Michel, Dumont, François et Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, 2007, 689 p.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, 247 p.
- De Romilly, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2006 [1970], 192 p.
- Douzou, Catherine, « Histoires d'enquêtes : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », dans Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Alice et Dambre, Marc (dir. publ.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelles, 2004, 115-123 p.

- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, 235 p.
- Dumont, François, *L'avenir de la mémoire, Œuvres complètes, t. II : Philosophie et science de la culture II*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 660 p.
- Escola, Marc, *Le tragique*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus. Lettres », 2002, 255 p.
- Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie* (A. Weill, trad.), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011 [1917], 94 p.
- , *Le roman familial des névrosés et autres textes* (O. Mannoni, trad.), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2014, 106 p.
- Gaudreault, André et Jost, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005, 159 p.
- Gauvin, Lise, *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Unichamp essentiel », 2012, 248 p.
- Ginzburg, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010 [1986], 376 p.
- Graves, Robert, *Les mythes grecs* (M. Hafez, trad.), Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002 [1967], 1125 p.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 574 p.
- Hamilton, Edith, *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes* (A. de Beughem, trad.), Paris, Marabout, 2006, 450 p.
- Hentsch, Thierry, *Raconter ou mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 490 p.
- , « *Moby Dick*, la quête abyssale », *Le temps aboli. L'Occident et ses grands récits*, Paris, Éditions du Boréal, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 410 p.
- Hobbes, Thomas, *Léviathan* (G. Mairet, trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1651], 1024 p.
- Hubin-Gayte, Mylène, *Les jumeaux. Du pareil au même?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1998, 128 p.
- Lits, Marc, *Le roman policier : Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999, 208 p.

- Mercier, Andrée, « Avatars parodiques de la quête identitaire dans le roman québécois contemporain », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 87-103.
- Meyer-Minnemann, Klaus et Schlickers, Sabine, « La mise en abyme en narratologie », dans Pier, John et Berthelot, Francis (dir. publ.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 91-108.
- Morency, Jean, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », dans Morency, Jean, Den Toonder, Jeanette et Lintvelt, Jaap (dir. publ.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », 2006, p. 17-34.
- Mullie-Chatard, Sylvie, *La gémellité dans l'imaginaire occidental. Regards sur les jumeaux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2011, 216 p.
- Nora, Pierre (dir. publ.), « La fin de l'histoire-mémoire » dans *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1984, p. VII-XLII.
- Poirier, Christian, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, 314 p.
- Rank, Otto, *Don Juan et Le double* (S. Lautman, trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973 [1932], 189 p.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2006 [1983], 404 p.
- , *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003 [2000], 689 p.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, 364 p.
- Rosier, Jean-Maurice et Bleton, Paul, « Roman policier », dans Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, 814 p.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 2014 [2001], 127 p.
- Stanciu-Capota, Rodica, « Du blason littéraire ou La mise en abyme en littérature », *Dialogos*, n° 9, 2004, p. 55-57.
- Todorov, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978 [1971], p. 9-19.

Trevisan, Carine, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, 240 p.

Viala, Alain, « Catharsis », dans Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, 814 p.

Villeneuve, Johanne, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2004, 423 p.

Xanthos, Nicolas, « Raconter le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », dans Fortier, Frances et Mercier, Andrée, *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéité », 2011, p. 111-125.

Autres œuvres artistiques convoquées

Barbeau-Lavalette, Anaïs, *La femme qui fuit*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2015, 378 p.

Bergounioux, Pierre, *L'orphelin*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1992, 181 p.

———, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994, 144 p.

———, *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Pleins feux, 2000, 39 p.

Brossard, Nicole, *Hier*, Montréal, Éditions Québec Amériques, coll. « Mains libres », 2001, 353 p.

Cliche, Anne Éline, *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 224 p.

Delvaux, Martine, *Blanc dehors*, Montréal, Hélio trope, 2015, 186 p.

Dickner, Nicolas, *Tarmac*, Québec, Éditions Alto, 2009, 271 p.

———, *Le romancier portatif*, Québec, Éditions Alto, 2011, 216 p.

———, *Six degrés de liberté*, Québec, Éditions Alto, 2016, 337 p.

Dupont, Éric, *La fiancée américaine*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2012, 557 p.

Ernaux, Annie, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, 113 p.

———, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, 112 p.

- , *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1997, 112 p.
- Eschyle, *L'Orestie* (D. Loayza, trad.), Paris, Flammarion, 2017, 409 p.
- Jacob, Suzanne, *Fugueuses*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005, 321 p.
- Linhart, Virginie, *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Seuil, 2008, 180 p.
- Melville, Herman, *Moby Dick* (L. Jacques, J. Smith et J. Gion, trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, 741 p.
- Michon, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1984, 206 p.
- , *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Un et l'autre », 1991, 119 p.
- Mouawad, Wadji, *Littoral*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Actes Sud-Papiers », 1999, 135 p.
- , *Incendies*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Actes Sud-Papiers », 2009 [2003], 93 p.
- , *Ciels*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Actes Sud-Papiers », 2009, 81 p.
- Rouaud, Jean, *Les champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 192 p.
- , *Des hommes illustres*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 178 p.
- , *Pour vos cadeaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, 192 p.
- Sebbar, Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, 124 p.
- Simon, Claude, *L'acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 379 p.
- Sophocle, *Œdipe roi* (P. Mazon, trad.), Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2000, 233 p.