

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉCRITURE NOMADE. ANALYSE DES PHÉNOMÈNES DE MÉTISSAGE DANS LA
TRILOGIE *LE CHANT POUR CELUI QUI DÉSIRE VIVRE* DE JØRN RIEL

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAITRISE EN ÉTUDES
LITTÉRAIRES

PAR
LOUIS RIOPEL

JUIN 2007

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.01-2006). 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

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de maîtrise, M. Daniel Chartier pour ses judicieux conseils, sa rigueur, mais surtout pour m'avoir transmis sa passion pour les littératures nordiques et fait découvrir cet auteur magnifique qu'est Jørn Riel.

Je souhaite aussi remercier Inès Jorgensen et Suzanne Juul, respectivement traductrice et éditrice des œuvres de Riel chez Gaïa éditeur, pour leurs mots d'encouragements et leurs généreuses correspondances qui m'ont permis d'approfondir mes connaissances sur la trilogie danoise, *Le chant pour celui qui désire vivre*, et ainsi étoffer mon analyse.

Je ne veux surtout pas oublier la contribution de mes parents qui m'ont constamment supporté lors de mon cheminement académique et m'ont permis de mener à terme des études passionnantes.

Il me serait impossible de passer sous silence l'indispensable contribution de Marie-Pier, mon amour. Partenaire de vie indéfectible, sa présence à mes côtés constitue une source de bonheur et d'inspiration intarissable.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER	
LE MÉTISSAGE BIOLOGIQUE DANS L'ŒUVRE DE JØRN RIEL	6
1.1 Les transferts culturels, le métissage et l'altérité	6
1.2 Le Métis dans la littérature	9
1.3 Résumé de la trilogie	10
1.4 Le métissage biologique dans <i>Le chant pour celui qui désire vivre</i>	11
1.5 Valorisation du métissage par l'auteur	15
1.6 La place occupée par le métissage biologique dans la logique narrative	16
1.7 Le métissage biologique et la construction de l'identité des principaux personnages	19
1.7.1 Heq: la naissance d'une identité	20
1.7.2 Arluk: la concrétisation d'une identité	21
1.7.3 Soré: l'impossibilité du métissage biologique?	21
CHAPITRE II	
LE MÉTISSAGE CULTUREL DANS LE CHANT POUR CELUI QUI DÉSIRES VIVRE	23
2.1 Le voyage, la menace de l'Autre	23
2.1.1 La perte d'identité	26
2.1.2 L'imitation	27
2.1.3 L'échange	28
2.1.4 Le métissage spirituel	30
2.2 Le métissage, une menace	34
2.3 Valorisation du métissage culturel	35
2.4 Le métissage et le nomadisme, deux voies de la construction identitaire	37
2.4.1 "En route" vers une identité métisse	39

CHAPITRE III

ÉCRIRE LE MÉTISSAGE	45
3.1 L'importance de la parole	45
3.2 Le conte, la parole en action	50
3.3 Les fonctions culturelles du conte	50
3.3.1 Échappatoire	51
3.3.2 Pédagogique	51
3.3.3 Moralisante	52
3.3.4 Justifiante	53
3.3.5 Étiologique	53
3.4 Le projet de Soré	56
3.5 Soré, l'alter ego de Jørn Riel	56
3.6 Le métissage comme écriture	59
3.7 L'écriture métisse de Riel	60
3.8 Jørn Riel, l'âme du conteur	64
3.8.1 Mise en scène du conte par l'écriture	68
3.9 L'écriture de Riel, un métissage culturel	71
CONCLUSION	73
BIBLIOGRAPHIE	76

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous proposons d'étudier les phénomènes liés au métissage dans la trilogie *Sangen for livet* (1984-86 [*Le chant pour celui qui désire vivre*, 1995]) de Jørn Riel, une notion abordée dans chacune des nombreuses œuvres de cet auteur danois. Chez Riel, le métissage, qu'il soit biologique ou culturel, est valorisé et présenté comme un mode de conservation des traditions, un principe de survie et un processus créateur.

Riel raconte l'histoire d'une famille inuite, un récit qui s'étale sur plus de mille ans d'histoire et dont les principaux personnages sont animés par le désir de conserver leurs spécificités biologiques et culturelles. Ce désir de conservation est toutefois comblé par des phénomènes de métissage, tant biologique que culturel. Riel valorise le métissage en le présentant comme mode de conservation et d'affirmation identitaire.

Reflétant ce récit, l'écriture de Riel se réclame également du métissage, tant du point de vue de la forme que du processus créateur à partir duquel la trilogie est élaborée. La prose particulière de Riel se situe à mi-chemin entre l'écriture et l'oralité, ce qui lui confère une voix de conteur. De plus, il réactualise des grands thèmes de la littérature orale inuite et construit sa trilogie sous la forme d'un conte, réconciliant ainsi, le temps d'une trilogie, la tradition orale et la tradition écrite.

L'omniprésence des phénomènes de métissage dans la diégèse et hors de cette dernière, ainsi que le lien étroit que Riel tisse entre l'écriture, le métissage et le nomadisme (l'écriture prend le relais du nomadisme dans le dernier tome en occupant les mêmes fonctions que ce mode de vie pour les personnages inuits: résurgence de la mémoire, conservation de la tradition, diffusion d'un savoir) nous permet de constater que son écriture est comme ses personnages, métisse et nomade, d'où le titre de ce mémoire: «L'écriture nomade. Analyse des phénomènes de métissage dans *Le chant pour celui qui désire vivre* de Jørn Riel.»

MOTS CLÉS : MÉTISSAGE, NOMADISME, TRANSFERT CULTUREL, IDENTITÉ, CULTURE, NORD, ORALITÉ, ÉCRITURE, ALTÉRITÉ, CONTE, CONTEUR, TRADITION ORALE, INUIT, GROENLAND, LITTÉRATURE SCANDINAVE, DANEMARK.

INTRODUCTION

Le Grand Nord et l'Arctique ont été, depuis l'Antiquité grâce aux voyages de Pythéas¹, l'objet d'une singulière fascination. Cette contrée mythique, foulée uniquement par un nombre limité d'individus, n'a longtemps pu compter que sur la littérature pour faire connaître ses terres de glaces. Des œuvres comme *Les derniers rois de Thulé*, l'œuvre entière de Jack London, toute la littérature d'expédition arctique, ainsi que, dans le contexte québécois, *Agaguk*, font figure de filtre à travers lequel nous parvient une certaine image du Nord. De ce corpus se dégage une représentation particulière des territoires polaires et de leurs composantes : épreuve initiatique, vertigo polaire, enfer glacé, terre inhospitalière, explorateurs héroïques, chasseurs courageux. Les récits à composantes nordiques ont fortement contribué à l'édification de l'image du Nord que nous connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire celle d'un territoire hostile, à la limite de la fanstamagorie, sur lequel s'aventurent seulement des personnages particulièrement courageux ou désespérés. L'influence du discours culturel et littéraire conventionnel sur le Nord est considérable et a contribué à fixer la représentation du Nord dans l'imaginaire collectif. La fixité de cette représentation a notamment été mise à l'épreuve par un auteur danois, Jørn Riel, qui s'est appliqué à peindre une image non conventionnelle du Grand Nord dans une série de courtes histoires humoristiques, fort populaires et largement traduites, les *Racontars arctiques*². Parallèlement à ces racontars, Riel a écrit une trilogie aux accents ethnologiques, qui raconte la longue migration de clans inuits à travers le Grand Nord jusqu'au Groenland : *Le chant pour celui qui désire vivre*. Dans cette œuvre, qui sera notre objet d'étude, ce n'est pas la représentation du Nord qui se situe hors des sentiers battus, mais le traitement réservé aux phénomènes de métissage, particulièrement la façon dont l'auteur se sert de cette notion à la fois comme inspiration, comme processus créateur et, finalement, comme technique d'écriture pour donner à son œuvre un caractère unique et particulier. Nous proposons donc une analyse des phénomènes de métissage qui y sont en jeu.

¹ Chevalier, Raymond, « La vision du Nord dans l'Antiquité gréco-latine, de Pythéas à Tacite », *Latomus*, vol. 43, fasc. 1, janvier-mars 1984, p. 85-96.

² À ce propos, voir Joë Bouchard, « Imaginaire du Nord et exotisme. Caractère non conventionnel du Grand Nord dans les Racontars arctiques de Jørn Riel », Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise en études littéraires, 2005, 100 f.

Il s'avère nécessaire, avant de présenter *Le chant pour celui qui désire vivre* et de s'engager dans l'analyse, d'introduire Jørn Riel et d'identifier les thèmes majeurs de son œuvre.

Présentation de Jørn Riel et du corpus étudié

Bien que né à Odense, c'est au domicile familial, à deux pas de Nyhavn à Copenhague, que le jeune Jørn Riel a construit une partie de son imaginaire. Son père, coiffeur attitré de la Cour royale du Danemark, côtoyait des pionniers scandinaves de la recherche arctique, dont les célèbres Knud Rasmussen et Peter Freuchen³. Leurs nombreux récits le passionnaient. En 1951, à l'âge de dix-neuf ans, Riel s'engage dans les expéditions du docteur Lauge Koch pour le Nord-Est du Groenland et il y passe seize ans⁴. Il apprend alors l'inuktitut et passe toutes ces années en compagnie d'Inuits, partageant son emploi du temps entre le travail et la chasse. Inspiré par les paysages arctiques et ses habitants, le jeune Danois compose une bonne vingtaine d'ouvrages, soit près de la moitié de son œuvre à ce jour⁵. À son retour, il travaille pour l'Organisation des Nations Unies à titre d'observateur civil et il voyage en Asie, avant de passer un certain nombre d'années en Nouvelle-Guinée, côtoyant les Papous de l'Irian Barat (son roman *La faille*⁶ est inspiré de ce séjour⁷). Il partage maintenant sa vie entre la Malaisie et la Suède, d'où est originaire sa femme, et poursuit son œuvre littéraire.

L'œuvre de cet auteur se divise en deux parties distinctes. D'abord, la série des *Raconteurs arctiques*, suite de nouvelles humoristiques mettant en scène un groupe de chasseurs européens, magnifique communauté d'anti-héros isolée au Nord-Est du Groenland. *La maison de mes pères*⁸, trilogie relatant l'enfance et l'adolescence d'un jeune Métis groenlandais vivant avec ses cinq pères possibles et une nourrice groenlandaise, fait également partie de ce versant. Puis, avec le cycle *Sangen for livet* Riel nous dévoile le visage plus dramatique de son œuvre. Merveilleuse fresque ethnologique du peuplement inuit du Groenland, cette œuvre publiée de 1984 à 1986, puis traduite en français en 1995 par Inès

³ Juul, Suzanne, *Jørn Riel, maître conteur*, dossier réalisé par le groupement de librairies « Initiales » : <http://www.initiales.org/chap004/rubr003/dossier001.html>. Site consulté le 16 février 2003.

⁴ Naulleau, Éric, « Jørn Riel : bobas à babord! » in *Le matricule des anges*, NO 27, août-septembre 1999, p. 16.

⁵ <http://www.initiales.org/chap004/rubr003/index.html>. Site visité le 26 mars 2004.

⁶ Riel, Jørn, *La faille*, Larbey, Éditions Gaïa, 2000, 269 p.

⁷ *Op. cit.* p. 19.

⁸ Riel, Jørn, *La maison de mes pères*, Larbey, Éditions Gaïa, 1998 à 2000, 3 tomes.

Jorgensen sous le titre *Le chant pour celui qui désire vivre*, nous plonge en plein cœur de l'imaginaire des Inuits et nous fait voyager avec eux. Cette œuvre relate la migration, vers l'an mille, d'un clan inuit vers le Groenland (Tome I, *Heq*⁹) et le voyage, à la fin du seizième siècle, d'un chef et chaman inuit, autour de « tous les merveilleux pays de la terre » (tome II, *Arluk*¹⁰). Le troisième tome (*Soré*¹¹) se déroule dans les années 1970 et évoque le destin d'une fillette, descendante de Heq et d'Arluk, qui, dans un Groenland colonisé par le Danemark, retrouve espoir en « l'inuité ». Cette trilogie est l'une des seules œuvres de Riel entièrement consacrée aux Inuits (traduite en français) avec *Le jour avant le lendemain*¹².

Le Nord de Jørn Riel

Ayant passé seize années de sa vie au Groenland, Jørn Riel a élaboré une représentation du Nord bien précise, qu'il nous dévoile dans ses nombreux récits. Son œuvre, qui traite du métissage des peuples, des discours et des époques, se réclame d'un certain pluriculturalisme. Ainsi abordé, *Le chant pour celui qui désire vivre* s'inscrit dans les tendances fortes des représentations du Nord telles que définies de manière contemporaine. Daniel Chartier définit en effet le « Nord » d'abord et avant tout comme « un discours pluriculturel alimenté de manière singulière par différentes strates issues des cultures anciennes, repris par les cultures européennes, revu par les cultures du Nord et aujourd'hui mis en jeu par les cultures autochtones¹³ ». C'est dans le pluriculturalisme de ce discours que s'inscrit la trilogie de Jørn Riel et sa représentation du Nord, par un foisonnement de rencontres et de mélanges des cultures qui mènent, comme nous le verrons dans le cadre de ce mémoire, à une valorisation des phénomènes de métissage culturel.

L'œuvre de Jørn Riel et le métissage

Le métissage est un thème qui traverse toute l'œuvre de Riel et qui est abordé de manière contemporaine, que ce soit dans les *Racontars arctiques*, qui thématisent le multiculturalisme avec ses chasseurs européens occupant le Groenland, à la trilogie *La*

⁹ Riel, Jørn, *Heq : Le chant pour celui qui désire vivre*, Larbey, Éditions Gaïa, 1995, 284 p.

¹⁰ Riel, Jørn, *Arluk : Le chant pour celui qui désire vivre*, Larbey, Éditions Gaïa, 1996, 294 p.

¹¹ Riel, Jørn, *Soré : Le chant pour celui qui désire vivre*, Larbey, Éditions Gaïa, 1997, 251 p.

¹² Riel, Jørn, *Le jour avant le lendemain*, Larbey, Éditions Gaïa, 1998, 202 p.

¹³ Chartier, Daniel, « Au Nord et au large. Représentations du Nord et formes narratives » in Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuel*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 10.

maison de mes pères, dont le jeune narrateur est Métis de sang et d'éducation, en passant par le roman *La faille*, qui raconte l'histoire de Lalu, jeune Métisse déchirée entre deux cultures incompatibles, jusqu'à la trilogie qui est notre objet d'étude. Que ce soit par l'humour ou la tragédie, Riel valorise le métissage, qui fait partie de son processus créateur et de sa technique d'écriture.

Notre analyse

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous définirons d'abord les notions clés qui serviront à notre argumentation et dont certaines sont les points de départ de notre réflexion. Évidemment, la notion de métissage, qui traverse le présent mémoire, sera circonscrite tout en soulignant la distinction entre le métissage biologique et culturel. Pour ce faire, nous nous baserons sur les recherches de Laurier Turgeon, d'Alexis Nouss et de François Laplantine. Les réflexions de Turgeon nous seront également utiles pour la définition du concept de « transfert culturel », une dynamique d'appropriation qui découle des rapports de force entre deux ou plusieurs groupes et qui est souvent à l'origine des phénomènes de métissage. Nous nous concentrerons ensuite sur la notion d'altérité, l'un des éléments constitutifs de l'identité, qui sera abordée comme expérience de l'Autre.

Après un bref historique de l'évolution du personnage métis dans la littérature, nous proposerons une analyse du métissage biologique dans la trilogie de Jørn Riel en dégageant d'abord le traitement de l'auteur, à la lumière d'exemples significatifs tirés du texte. Nous nous attarderons ensuite à la place que la notion occupe dans le récit. Ainsi, nous observerons comment l'auteur fait du métissage biologique le principe même de la logique narrative de son récit. Animés par l'étrange et irrésistible désir de se lier à l'Autre, les personnages mélangent leur sang dans le but ultime d'en conserver la spécificité. Ce désir de conservation identitaire, qui paradoxalement passe par le mélange, est le moteur du récit de Riel et une façon particulière, à notre avis, de traiter le métissage biologique. La fusion des personnages principaux à des étrangers n'est pas sans modifier leur identité, lentement façonnée par le mélange. Nous verrons que dans le cycle *Le chant pour celui qui désire vivre*, ce processus de construction identitaire est aussi régi par les phénomènes de métissage biologique.

Pour le deuxième chapitre, nous emprunterons un cheminement similaire au chapitre précédent, mais en nous concentrant cette fois sur le métissage culturel. Les personnages

nomades de Riel, confrontés à l'altérité lors de leur périple, adoptent différents modes de défense pour contrer la perte identitaire. Nous verrons comment le métissage, face à cette menace, constitue un moyen de conservation culturelle et identitaire. Posé comme mode de conservation identitaire, le métissage est parfois aussi représenté comme une menace qui peut prendre la forme d'échange unilatéral dans lequel une seule des cultures impliquées dans le processus conserve ses caractéristiques spécifiques. Le nomadisme et le métissage sont présentés comme deux voies de la construction identitaire des personnages du récit. La première permet la conservation de la culture et l'activation de la mémoire, alors que la seconde, en plus de contribuer à la conservation culturelle, participe à sa régénération et à sa réactualisation.

Le troisième et dernier chapitre nous permettra d'aborder la relation entre l'oralité et l'écriture dans *Le chant pour celui qui désire vivre*. Nous verrons toute l'importance de la parole dans l'œuvre de Riel, importance manifestée autant par ses personnages que dans l'écriture. Cette dernière, en lien étroit avec l'oralité, laisse d'ailleurs une grande place au conte, ce qui s'observe dans le style et dans la structure que l'auteur donne à son récit, lui conférant une voix de conteur autant que de romancier. La voix particulière de Riel, qui « s'entend » dans son écriture, est issue d'une étroite relation entre l'écriture et l'oralité, relation qui est thématifiée dans le troisième tome du cycle par le personnage de Soré, qui se lance dans la même entreprise artistique que Riel : fixer à l'écrit une tradition orale. Nous verrons comment ce projet, né du contact entre deux modes narratifs issus de deux cultures différentes, peut être considéré comme un métissage culturel.

Dans la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre*, Jørn Riel valorise le métissage biologique et culturel en le mettant en scène et en faisant de cette notion le fondement de son projet d'écriture. Nous retrouvons dans son œuvre une valorisation des phénomènes de métissage à tous les niveaux : de la diégèse à la narration jusqu'au processus d'écriture. La plume de Jørn Riel, à mi-chemin entre oralité et écriture, transpose cette valorisation du métissage au niveau extra diégétique et contribue à donner l'impression qu'elle est en symbiose avec les thèmes et les enjeux du récit. Ce lien étroit entre forme et contenu nous permet d'avancer que l'écriture de Riel est comme ses personnages : métisse et nomade. En guise de conclusion, nous démontrerons que l'écriture elle-même peut être qualifiée de nomade, puisqu'elle est le résultat d'un métissage à tous les niveaux.

CHAPITRE PREMIER

LE MÉTISSAGE BIOLOGIQUE

«Ce qu'il y a de grand en l'homme, c'est qu'il est un pont... »

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*¹

Dans ce mémoire, nous proposons d'étudier les phénomènes de métissage dans la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre* de Jørn Riel. Qu'il soit biologique ou culturel, le métissage y occupe une place significative. Cette notion inspire l'auteur autant dans la création de son récit original que dans le processus créateur qui a mené à l'élaboration de la trilogie. C'est donc la relation entretenue entre l'auteur, le récit et son écriture avec le métissage que nous étudierons.

Dans ce premier chapitre, nous nous pencherons sur le métissage biologique. Pour ce faire, nous situerons la notion de métissage dans l'œuvre de Riel pour ensuite circonscrire les concepts qui seront utiles à notre argumentation (métissage, transfert culturel, altérité). Par la suite, des exemples de métissage biologiques tirés du texte seront étudiés pour analyser le traitement qu'en fait l'auteur. Puis, nous conclurons ce chapitre en considérant le rôle du métissage dans la construction de l'identité des principaux personnages.

1.1 Les transferts culturels, le métissage et l'altérité

Plusieurs notions clés, qui seront abordées dans ce mémoire, nécessitent que l'on s'y attarde afin de les définir et de préciser en quoi elles seront utiles à notre argumentation. Les concepts de « transfert culturel », de « métissage » et celui « d'altérité » serviront de base théorique autour desquelles graviteront des concepts secondaires dont, notamment, ceux d'identité, de nomadisme, d'écriture et d'oralité.

¹ Paris, Mercure de France, 1944, p 36.

Tout d'abord, la notion de transfert culturel, telle que définie par Laurier Turgeon, doit être circonscrite, puisque cette dernière conduit à des phénomènes de métissage. Turgeon, dans son ouvrage *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe*², la présente en termes de « dynamiques d'appropriations et de processus adaptatifs³ ». Les transferts culturels consistent en une mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques. Ils découlent du rapport de force entre deux ou plusieurs « groupes qui échangent pour s'approprier les biens de l'autre dans le but de s'affirmer⁴. » Il importe ici d'attirer l'attention sur l'objectif du transfert culturel, soit l'affirmation (d'un individu, d'un groupe, d'une culture ou d'une nation). C'est précisément en prenant en considération cette volonté d'affirmation identitaire des acteurs du transfert culturel que cette notion devient opératoire, puisque nous supposons que les transferts culturels, plus précisément les métissages, mis en scène par Riel, contribuent à forger l'identité des principaux personnages, représentants du peuple groenlandais. D'après Michel Espagne, co-directeur du groupe *Transferts culturels franco-allemands*⁵, qui a introduit le terme au milieu des années 1980⁶, le transfert culturel « signale le désir de mettre en évidence des formes de métissage souvent négligées au profit de la recherche d'identité, d'une recherche qui vise naturellement à occulter ces métissages, même lorsque les identités en résultent⁷. » Or, comme nous le démontrerons dans ce mémoire, la quête identitaire des personnages de Riel n'occulte en rien les métissages, mais au contraire, elle les valorise. Dans cette perspective, Turgeon fait remarquer que « l'identité naît d'une dynamique relationnelle entre soi et l'autre, d'une dialectique de la différence qui permet aux deux entités de négocier des transferts et de se constituer l'une et l'autre⁸. » C'est en étant attentif à cette dynamique relationnelle que nous analyserons l'évolution identitaire

² Turgeon, Laurier, « De l'acculturation aux transferts de sens » in Turgeon, Laurier (dir.) *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 11 à 32.

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ Le groupe de recherche sur les transferts culturels a été créé en 1985 et a engagé une réflexion sur un moment allemand dans la culture française depuis le milieu du XVIIIe siècle. Les travaux sur les transferts culturels observent en quoi le passage d'un objet culturel d'Allemagne en France ou dans l'autre sens modifie l'équilibre du contexte d'accueil. Ils se concentrent sur des groupes de médiateurs, enseignants ou artisans émigrés, voyageurs, musiciens et sur leur action en vue d'une réduction de l'hétérogénéité culturelle.

⁶ Lüsebrink, Hans-Jürgen, « De l'analyse à la réception littéraire à l'étude des transferts culturels » in *Discours social*, vol. 7, no 3-4, 1995, p. 41.

⁷ Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, coll. « Perspectives germaniques », p. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

des personnages principaux dans l'œuvre de Jørn Riel, qui dépend des phénomènes de métissage.

Complexe, polysémique et longtemps connotée négativement, la notion de métissage est généralement valorisée, esthétisée, idéalisée même par les sociétés contemporaines. Apparu dans le contexte colonial pour désigner les enfants de sang-mêlé, au statut incertain, le mot Métis (l'expression métissage n'apparaît que plus tard au XIXe siècle) est marqué négativement, tant en littérature que dans les discours sociaux, jusqu'à la moitié du XIXe siècle, puisqu'il représente la transgression entre l'Occident et son Autre⁹. Aussi bien employée pour désigner les humains et les animaux, la comparaison avec le règne animal ne fait que contribuer à rabaisser le Métis et à faire douter de son humanité. En réaction à cette stigmatisation, des écrivains noirs francophones du XXe siècle ont rejeté le mot « métissage » et construit un discours anticolonialiste à partir du concept de « négritude ». Ce contre-discours a changé de cap dans la deuxième moitié du XXe siècle, alors que le métissage est redéfini, puis valorisé par les créolistes¹⁰. Publié en 1989, *L'éloge de la créolité*¹¹ de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, a eu un retentissement considérable. Depuis, le concept de métissage renvoie à un processus culturel généralement connoté positivement. François Laplantine et Alexis Nouss ont grandement contribué à définir ce processus culturel¹². Le métissage culturel, en lien étroit avec les mélanges et échanges culturels, est issu des contacts entre cultures différentes et des interactions entre le soi et l'Autre. Dans le cadre de ce mémoire, ce brassage des êtres et des imaginaires qu'est le métissage désigne les mélanges survenus entre les êtres et les imaginaires issus de continents différents ou qui se développent à l'intérieur d'une même civilisation ou ensemble historique et entre des traditions qui coexistent déjà depuis des siècles.

Le concept de métissage, constamment évoqué dans l'œuvre de Jørn Riel, nous servira à démontrer que l'identité des personnages s'élabore à partir des contacts et des rencontres entre cultures différentes ainsi que de l'interaction entre le soi et l'Autre, contribuant ainsi à la construction d'une identité métisse commune à tous les personnages et s'observant à la fois dans le récit et dans l'écriture de Jørn Riel.

⁹ Turgeon, Laurier (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *L'éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, 69 p.

¹² Nouss, Alexis et François Laplantine, *Métissages*, Paris, Pauvert, 2001, 634 p.

En mettant en scène la rencontre entre des peuples différents, Riel fait de l'altérité l'un des thèmes majeurs de sa trilogie. « L'Autre », sur la scène de la culture occidentale, a pendant des siècles jouer le rôle d'antagoniste. Il fut constamment rejeté et exclu, voire effacé de la réalité historique. On a qu'à penser aux Métis de l'Ouest du Canada qui ont été longtemps évacués de notre mémoire collective et de notre patrimoine culturel¹³. Par contre, depuis quelques décennies, avec l'avènement des études postcoloniales et l'idéologie du multiculturalisme, l'Autre obtient la place qui lui revient, étant maintenant objet d'analyse. Caractère de ce qui est « autre », l'altérité est l'un des éléments constitutifs de l'identité. En effet, « l'identité est fondamentalement dialogique, puisqu'elle ne se construit que dans le rapport avec autrui¹⁴. » C'est cette construction issue du rapport Même/Autre que nous observerons dans ce mémoire, dans lequel l'altérité sera envisagée en tant qu'expérience de l'Autre. Les expériences de l'altérité que font les personnages de Riel façonnent leur identité, dans un processus constamment en cours et non comme une entité immuable.

À la lumière de ces définitions, nous remarquons que les trois concepts sont, d'une certaine manière, interreliés. Les transferts culturels mènent inévitablement à des phénomènes de métissage et ces derniers sont impensables sans la rencontre avec l'Autre. Cette « trinité », nous le verrons dans ce mémoire, est à l'origine de la construction de l'identité des personnages. En considérant les notions de transfert culturel, de métissage et d'altérité, nous adoptons une définition dite « constructiviste » de l'identité, qui sera envisagée comme un produit, une somme et un processus.

1.2 Le Métis dans la littérature

Le personnage du Métis a longtemps été une figure marquée négativement. Représentation d'une transgression entre l'Occident et son Autre, le Métis a été conçu comme une contamination des « races » et la cause d'une dégénérescence physique et mentale. Le Métis, à l'époque coloniale, était l'enfant d'un péché contre le sang incapable de

¹³ Turgeon, Laurier et Anne-Hélène Kerbirou, « Métissages, de glissements en transferts de sens » in Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 11.

¹⁴ Ferréol, Gilles et Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 156.

produire du même, donc qui menaçait l'idée de pureté raciale, si précieuse à l'époque¹⁵. Cette représentation du Métis s'est répercutée dans la littérature, qui a longtemps servi à en propager une image repoussante. Martine Delvaux, dans un article sur le personnage métis dans trois œuvres littéraires, soit *Ourika* de Claire de Duras, *Juletane* de Myriam Warner-Vieyra et *L'amant* de Marguerite Duras, remarque une tendance à la stigmatisation : « le personnage du Métis représente à la fois le mythe de l'origine perdue - perte de la pureté raciale - et la crainte de la fin du monde - que représente l'impureté, c'est-à-dire la fin de la lignée, la non-reproduction d'une race dite pure¹⁶. » La plupart des œuvres littéraires contemporaines prennent une autre voie. Le métissage, notion omniprésente tant en art que dans nos modes de vie, est devenu un concept valorisé, repris par plusieurs disciplines qui en font l'éloge. Cette tendance a évidemment influencé les représentations du personnage métis dans la littérature contemporaine. Ce dernier est graduellement devenu une figure positive représentant le contact et les mélanges des cultures. À l'époque où Jørn Riel compose *Le chant pour celui qui désire vivre*, à la fin des années 1970, le personnage du Métis commence alors à se défaire du carcan réducteur dans lequel il était emprisonné depuis des décennies. Bien qu'à cette époque plusieurs œuvres mettaient encore en scène des personnages métis négatifs, Riel, comme nous allons le constater, semble se situer davantage dans la tendance contemporaine. Afin de le confirmer, observons en détail le portrait du Métis qu'a peint l'auteur.

1.3 Résumé de la trilogie

Avant de nous lancer dans le vif du sujet, revenons un court instant sur la saga de Riel, *Le chant pour celui qui désire vivre*, afin de bien comprendre sa logique narrative. Cette histoire est celle d'une famille inuite, dont le membre principal, Heq, un chaman craint et respecté de tous, effectue la traversée du Grand Nord d'Ouest en Est à la recherche de ce qu'il appelle « Apsuma Sukanga », le plus septentrional des quatre piliers qui soutiennent la voûte céleste. De nombreuses rencontres ponctuent son voyage, qui prendra un nouveau sens après que Heq se soit uni à une Itquiliit, membre d'un peuple ennemi des Inuits, avec laquelle

¹⁵ Delvaux, Martine, « Le tiers espace de la folie dans *Ourika*, *Juletane* et *L'Amant* », *Mots pluriels* (revue électronique de lettres à caractère international), no 7, 1998 (<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP798index.html>). Lien consulté le 19 avril 2004.

¹⁶ *Ibid.*, p. 4

il aura plusieurs enfants. Le clan de Heq atteindra finalement le Nord-Ouest du Groenland, nouvelle terre pour le peuple inuit, où son périple prendra fin.

Cinq cent ans plus tard, vers 1550, c'est au tour d'Arluk, descendant du puissant Heq, de faire de sa vie un long voyage : il veut réaliser le souhait de ses ancêtres et visiter « tous les merveilleux pays de la terre¹⁷ », soit le Groenland. C'est ainsi que le clan d'Arluk fera le tour de cette immense île de glace et rencontrera non seulement d'autres Inuits aux mœurs similaires, mais aussi les « Kavdlunait », des Européens principalement venus d'Islande et d'Europe du Nord. À la fin de ce long voyage, Arluk aura côtoyé tous les différents clans inuits qui composent son peuple, « les hommes » comme ils se nomment eux-mêmes (*Inuit* signifiant « Homme » en inuktitut) et il aura pu constater que « les pays étaient comme les hommes, fait de la même matière, mais totalement différents¹⁸. »

Le troisième tome nous transporte dans les années 1970 avec le personnage de Soré, une jeune Groenlandaise de la lignée de Heq et d'Arluk. Sa vie tumultueuse (orpheline à dix ans après un violent drame conjugal, elle vivra chez les Danois jusqu'à l'âge de dix-sept ans, où la malchance la poursuivra) la laisse déboussolée devant un avenir qu'elle est incapable de prendre en main. Elle retrouve espoir en la vie en se découvrant un don de conteuse qu'elle exploitera et qui lui permettra de voyager sur les traces de ses ancêtres, de renouer avec la vie traditionnelle de son peuple et de retrouver sa mère, disparue depuis des années. La saga de trois tomes du *Chant pour celui qui désire vivre* est un hommage aux Inuits du Groenland, que Jørn Riel dédie à sa jeune génération.

1.4 Le métissage biologique dans *Le chant pour celui qui désire vivre*

Pour comprendre le métissage biologique dans cette œuvre, nous diviserons notre travail en trois parties, afin de bien circonscrire le sujet et en cibler les enjeux. Nous mettrons d'abord en lumière les exemples significatifs puisés à même les trois tomes pour dégager le traitement que fait l'auteur du métissage biologique. La question de la place qu'occupe ce dernier dans le récit sera abordée en second lieu pour ensuite envisager s'il participe à la construction de l'identité des principaux personnages puis, par extension, du peuple groenlandais.

¹⁷ *Arluk*, p. 41.

¹⁸ *Arluk*, p. 68.

Les exemples de métissage biologique dans *Le chant pour celui qui désire vivre* sont aussi nombreux qu'intéressants. La lecture de l'œuvre permet de remarquer une évolution positive dans son traitement, une évolution qui s'échelonne sur les trois tomes. En effet, les premières manifestations de métissage provoquent l'indignation et le rejet de la part des personnages. Dans le tome I, Shanuq, la mère du héros Heq, apprend qu'elle est enceinte d'un Itquiliit, le peuple ennemi des Inuits qui l'a faite prisonnière. Sa réaction est révélatrice de ce que les protagonistes pensent du mélange des sangs : « Elle comprit ce que cela signifiait et en fut déprimée, car elle ne voulait pas donner naissance à un enfant moitié Inuit, moitié Itquiliit. Un enfant qui serait toujours détesté par les Indiens, pensa-t-elle, et méprisé par les Inuits¹⁹. » Ce rejet est légitimé par le fait qu'elle porte en elle une partie de ce que son peuple craint et déteste : les Itquiliits. Ce qui est intéressant de cette vision du Métis, c'est que l'enfant qui naîtra n'est pas considéré par l'auteur comme un symbole de la perte des deux origines, mais comme la moitié de chacune d'entre elles (« moitié Inuit, moitié Itquiliit »). Contrairement à la tendance « mixophobe » qui veut que le Métis perde toutes les caractéristiques des sangs d'origine et qu'il soit ainsi la cause du déclin de la pureté, le Métis de Riel, semble vouloir préserver les caractéristiques des deux peuples et représenter un nouvel être à part entière. Cette tendance est confirmée après que Heq ait vu le jour et que sa mère Shanuq l'observe attentivement : « En effet, le visage de cet enfant n'était pas comme celui des autres enfants. Ce n'était ni celui de Shapokee [chef indien], ni le sien. C'était Heq²⁰. » Dans la description du personnage métis, la différence de l'enfant est immédiatement soulignée, mais cette fois dans le but d'insister sur son caractère unique et non pour l'exclure et le stigmatiser. Par contre, ce point de vue nous vient de la mère de l'enfant et c'est une opinion qu'elle garde pour elle-même. Une fois de retour parmi les Inuits, elle cachera la double origine de son fils par crainte de représailles. C'est ainsi que « Heq fut reconnu comme un vrai homme²¹ » et grandit en tant qu'Inuit jusqu'à l'âge adulte sans que personne, lui compris, soit informé de ses véritables origines, à l'exception d'Orulo, un vieux chaman qui voit en Heq une force que personne d'autre ne possède. Orulo est le « riumata » du clan (celui qui pense). Il représente la raison et la sagesse, et sa réaction face aux origines métisses de son protégé nous suggère qu'il voit en ce mélange un avantage et un

¹⁹ *Heq*, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

pouvoir. Par contre, ce ne sont pas tous les personnages qui considèrent la chose d'un si bon œil. Lors d'un voyage, Heq rencontre une jeune fille Itquiliit laissée seule dans la toundra après que son village ait été attaqué par un autre clan. Il décide alors de la prendre comme femme et de l'inclure dans son groupe. Immédiatement, sa mère émet une réserve quant à la présence de cette étrangère : « Peut-être eut-il été préférable qu'elle fut de sang inuit, parce qu'une fille différente pouvait faire naître des exigences chez les autres, exigences auxquelles Heq ne voudrait pas se soumettre²². » Cette intrusion est susceptible de briser l'équilibre et l'harmonie qui règne parmi les Inuits. C'est ainsi que lors d'une réunion, un membre du clan reproche à Heq d'entretenir une femme du peuple des « Hommes-Chiens » (les Itquiliit) et d'avoir lui-même du sang indien. Cette allégation est reçue par Heq comme une insulte et il sent la nécessité d'affirmer son identité : « Inuk uvanga [je suis homme], dit-il à voix basse. Il peut être dangereux d'oublier certaines choses, et certaines choses doivent rester ignorées même par un homme qui a une seule oreille. Je suis inuk et je respecte les coutumes de mes ancêtres²³. » Bien que tous soient maintenant au fait de sa double origine, Heq s'identifie encore comme étant seulement Inuit. Il lui est impossible de se poser comme Métis, puisque pour ceux qui l'entourent, le Métis n'est rien; ni Indien, ni Inuit et non plus les deux à la fois. On voit poindre ici la problématique majeure et récurrente en ce qui a trait au personnage métis, tant en littérature que dans un contexte social, c'est-à-dire la difficulté de le poser comme sujet clairement défini. Il est un être au statut incertain, un enfant de la négation : constamment ni l'un, ni l'autre. C'est un troisième terme inenvisageable. Laurier Turgeon remarque que « le métis déjoue et échappe à toutes les catégorisations, il reste un fugitif infigurable et insaisissable²⁴. »

Un autre incident lié à la présence d'une étrangère viendra menacer le clan. Attunga, un jeune chasseur meurtrier et un élément perturbateur dans le groupe, tentera d'assassiner la femme indienne pour les sauver tous de la famine. Lui et ses deux frères sont les seuls à ne pas encore avoir accepté cette présence étrangère. Ces personnages sont représentés négativement par l'auteur : ils sont jaloux, violents, assassins et malhonnêtes. Il est révélateur, dans la vision de Riel, que les personnages les plus conflictuels soient des tenants

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ *Ibid.*, p. 79.

²⁴ Turgeon, Laurier, « Les mots pour dire le métissage » in Ouellet, Pierre (dir.), *Le Soi et l'Autre*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 393.

de la « mixophobie. » Ce n'est pas le Métis qui constitue l'élément conflictuel du récit, mais certains membres de la « race » dite pure qui font figure d'éléments troubles dans toutes les situations. Bref, ce sont eux qui sont présentés comme étant anormaux et dangereux pour la survie du groupe et non les personnages métis. Riel met en scène plusieurs situations pour dénoncer les attitudes racistes et « mixophobistes ». Ce n'est qu'une fois la famille d'Attunga éliminée par Heq lui-même²⁵ que le spectre de la mixophobie disparaîtra. Heq tue une partie du Même pour laisser la place à l'Autre. Les personnages métis, eux, resteront et pourront évoluer en paix, sans menacer la survie et l'équilibre du groupe.

Alors que le clan poursuit son long voyage vers le pilier du Nord, Heq et sa femme Tewee-Soo ont plusieurs enfants. Ces derniers participent au métissage de la lignée en s'unissant à des membres d'autres clans inuits, ce qui accentue le métissage de la famille. Les origines de Heq et de sa descendance ne seront plus cachées, signe que le mélange est désormais accepté par le groupe : « Nous avons une grande famille, dit-il, et nous avons un sang d'un fort mélange. Mais tout sang a la même couleur et rien ne se transforme²⁶. » On peut constater une progression dans l'opinion des personnages à propos du métissage biologique. À l'origine considéré comme une transgression, ou plutôt une intrusion dans le groupe, une présence que l'on doit cacher, le métissage devient un phénomène avoué, mais non explicitement valorisé par les personnages, qui fait partie intégrante de leur existence.

Cette lignée au « sang d'un fort mélange » sera représentée, mille ans plus tard, par le personnage d'Arluk. Dès l'ouverture du récit du deuxième tome de la trilogie, nous constatons une évolution de la perception de la notion chez les personnages. Kajaka, le grand-père d'Arluk, en racontant l'histoire de sa famille, décrit sa lignée de façon très flatteuse : « Vous deux, disait-il, vous êtes de leur sang et c'est un sang qui durera plus longtemps que celui des autres²⁷. » Le mélange est alors valorisé, puisque cette descendance métisse, qui durera plus longtemps que les autres, est considérée comme une lignée forte et résistante. Implicitement, c'est aussi une façon d'évoquer le côté positif de la perte de la pureté. Plus il y aura de mélanges, plus la « race métisse » sera forte et plus rapidement les

²⁵ *Heq*, p. 97.

²⁶ *Ibid.*, p. 169.

²⁷ *Arluk*, p. 13.

« races » dites pures disparaîtront. Chez Riel, le Métis n'apparaît pas comme un individu parasite qui affaiblit, mais comme un peuple à part entière qui se constitue avec le temps.

Dans ce deuxième tome, les métissages biologiques sont aussi très nombreux. C'est pendant cette période historique que les Européens font leur apparition, par l'entremise d'une famille islandaise et de leur chef Bue, un grand voyageur qui ramène une jeune esclave Franque en Islande. Cette dernière s'unit à Høg, fils de Bue, avant qu'ils partent tous deux au Groenland, où ils ont une fille nommée Svava. Leur ferme sera détruite par des Inuits et seule Svava survivra à l'attaque. Alors qu'il effectue le tour du Groenland, Arluk rencontre ce clan d'Inuit et sera intrigué et attiré par cette femme à la peau claire. Il ne tardera pas à la prendre comme femme et ensemble, ils auront une fille aux allures fortement métissées, nommée Panigpak : « La gamine avait des cheveux blonds comme sa mère, mais les yeux de son père et une peau à la fois pâle et dorée. Pipaluk disait qu'elle serait sûrement désirée par beaucoup d'hommes²⁸. » Contrairement au rejet observé au début du premier tome, alors que l'identité de Heq devait être cachée, les personnages métis sont désormais ardemment désirés (Svava, Panigpak, Arluk). Nous sommes passés du rejet à l'acceptation, puis à la valorisation du personnage métis. La lignée de Heq et d'Arluk continuera par la suite à se métisser, puisque Panigpak donnera naissance à de nombreux enfants et « certains d'entre eux [auront] sa couleur de cheveux et sa peau claire²⁹. » De nombreux autres exemples de cette valorisation ponctuent le deuxième tome.

1.5 La valorisation du métissage

Il y a certes une valorisation progressive du personnage métis à l'intérieur même du récit, de la part des personnages, mais du point de vue de l'auteur, cette valorisation est présente dès l'ouverture et ce, toujours au même degré. Les personnages métis sont les héros et héroïnes du récit, et ce sont à eux que le lecteur s'identifie. De plus, nous avons remarqué préalablement que les personnages conflictuels sont ceux-là mêmes qui rejettent les personnages métis, alors que ceux qui personnifient la sagesse et la raison valorisent le métissage. Riel conditionne son lecteur de manière à ce qu'il soit en désaccord avec le rejet de ses personnages métis. Par exemple, Heq et Arluk sont tous deux les chefs et chamans de

²⁸ *Ibid.*, p. 136.

²⁹ *Ibid.*, p. 195.

leur clan, ils sont respectés, craints et aimés de tous. Ils possèdent toutes les caractéristiques typiques des héros : charismatiques, meneurs, intelligents, dotés de pouvoirs spéciaux et, par-dessus tout, ils sont uniques.

Nous dirons peu ici du personnage de Soré, l'héroïne du troisième tome, puisque cette dernière est surtout concernée par le métissage culturel, notion que nous aborderons au chapitre suivant.

1.6 La place occupée par le métissage biologique dans la logique narrative

Nous avons constaté qu'il y avait une valorisation progressive du métissage biologique de la part des personnages et que l'auteur valorisait ce phénomène dès les premières pages de sa trilogie. Mais quel rôle joue cette notion dans la logique du récit? L'histoire de Heq, nous l'avons vue précédemment, relate le long voyage effectué par son clan vers le pôle Nord, mais le véritable enjeu de ce récit prend forme au moment où Heq rencontre Tewee-Soo, la jeune Indienne qu'il prendra comme femme. Alors qu'il rejoint ses compatriotes avec elle, Heq est traversé par une idée qui deviendra une obsession :

Une pensée l'effleura et il ne put s'empêcher de sourire. Sa mère avait été esclave chez ces hommes et c'est ainsi qu'il était venu au monde. Cette fille serait son esclave. Avec elle, il engendrerait des enfants du même mélange de sang que lui. Ceux-ci auraient eux-mêmes des enfants et une nouvelle race d'homme naîtrait³⁰.

Tel est le projet que Heq gardera en tête, sans jamais réellement le partager avec les autres membres de son groupe. Lorsqu'il découvrira que Tewee-Soo possède, elle aussi, le don de parler aux esprits et de faire voyager son âme avec eux, Heq aura la confirmation que son souhait était en réalité celui des esprits, ceux qui décident et qui le guident :

Cette femme, pensa-t-il, m'a été amenée par l'ours noir. Parce que la force qui m'habite et celle qui habite en elle devront être portées dans le monde par l'enfant dans son ventre. De nous deux grandira une tribu, aussi forte que les pousses de saules, une tribu qu'aucun vent ne pourra courber. Avec elle, j'engendrerai ce qui est connu et reconnu, ce qui est craint et qui vivra à travers tous les temps³¹.

³⁰ *Heq*, p. 66.

³¹ *Heq*, p. 111.

Une fois ce projet posé, nous pouvons mieux comprendre la récurrence des phénomènes de métissage biologique. Leur présence participe à la concrétisation du souhait du personnage principal : la création d'une nouvelle « race d'homme. » Cette volonté apparaît contraire, comme l'a remarqué par ailleurs Martine Delvaux, aux œuvres où le Métis est stigmatisé. Il ne représente plus « le mythe de l'origine perdue et la crainte de la fin du monde - que représente l'impureté, c'est-à-dire la fin de la lignée, la non-reproduction d'une race dite pure³². » Il représente plutôt le début, et non la fin, d'une nouvelle lignée, le mythe fondateur et non celui de l'origine perdue, le début d'un monde et non la fin de celui-ci. La représentation de Riel est ainsi en opposition aux représentations négatives du métissage. Le long voyage de Heq vers le pôle Nord deviendra une quête vers un nouveau pays pour ses enfants et petits-enfants métis. C'est ainsi que lors d'un voyage avec les esprits, il apercevra ce que nous appelons aujourd'hui le Groenland, un pays vierge dont il doit prendre possession et le léguer aux générations futures : « Jamais il n'avait rien vu d'aussi splendide. C'était le pays des hommes, un prolongement du pays que ses frères de race avaient toujours possédé. C'était son pays, le pays de tous les Inuits. [...] Et on se souviendrait de l'héritage reçu en cadeau, on s'en souviendrait et on le transmettrait aux nouvelles générations³³. » Non seulement Heq a le désir de donner naissance à un nouveau peuple, mais il souhaite lui trouver un territoire sur lequel il pourra s'épanouir.

Le projet de Heq deviendra par la suite celui de son descendant Arluk. La vie de ce dernier est un long voyage qui lui a été commandé par son ancêtre Tewee-Soo dans le but de découvrir « Inuit nunat », le pays des hommes (Groenland), et de rencontrer tous les lointains parents qui sont partis à la découverte de nouveaux territoires de chasse. Lors de ce voyage, Arluk, après avoir fait la rencontre d'une Islandaise (Svava), s'interrogera sur la volonté de ses ancêtres :

Peut-être, pensa-t-il, devrait-il prendre une femme étrangère, comme l'avaient fait ses ancêtres. Heq s'était marié à une femme du peuple des homme-chiens et son fils avec une femme de l'intérieur des terres. Devait-il prendre une Kavdlunait? Peut-être était-ce le souhait de Tewee-Soo que sa famille mélange son sang avec les kavdlunait³⁴?

³² *Op. cit.*

³³ *Heq*, p. 148.

³⁴ *Arluk*, p. 112.

Les aspirations du grand Heq sont maintenant celles d'Arluk qui continuera le métissage de cette nouvelle lignée. Son voyage autour du Groenland lui permettra de rencontrer les différents groupes qui composent sa descendance et de constater qu'à l'intérieur de cette dernière il existe autant de différences que de similitudes. C'est au terme de ce voyage qu'il rencontrera de nouveau l'esprit de Tewee-Soo, qui lui révélera la raison de son voyage : « Tu as voyagé parce que tes yeux devaient voir et se rendre compte, afin que tu puisses raconter aux autres tous les pays de la terre. Et ton récit leur donnera envie de voyager et de comprendre que les hommes dans tous les pays sont les mêmes, bien que leur langue et leur apparence soient un peu différentes³⁵. » C'est donc pour continuer le projet de Heq que ce voyage fut réalisé, mais aussi pour constater ce à quoi son peuple, celui-là même qu'il était en train de créer, ressemblait vraiment et, finalement, prendre possession du pays en le redécouvrant en un long voyage rassembleur. Rencontrer tous les clans de son peuple revient à les rassembler tous dans une mémoire collective, puisque Arluk doit ensuite raconter aux autres son long voyage.

La notion de métissage biologique sert donc de principe directeur dans le récit de Jørn Riel. C'est dans le mélange des êtres que les personnages trouvent la force et la motivation pour continuer leur long voyage, pour surmonter les épreuves et aller à la nécessaire rencontre de l'Autre. Le métissage biologique est le choix que fait Heq pour assurer sa survie à travers les époques. Ce qui est intéressant dans ce mélange, c'est qu'il est effectué, à l'origine, dans le but de créer du Même. En effet, Heq souhaite fonder une famille avec une Indienne, puisqu'il a lui-même du sang indien. Il désire donc une lignée au « même mélange de sang que lui³⁶. » Paradoxalement, son désir de perpétuer le Même, lui permettant de survivre à travers les temps, passera par l'Autre et aboutira à ce dernier, comme quoi l'un est impensable sans l'autre, particulièrement lorsqu'il est question de métissage. C'est d'ailleurs ce que Nouss et Laplantine soutiennent en écrivant « qu'il faut qu'il y ait altérité, sinon le sujet métis ne le serait pas³⁷. »

C'est la volonté de survivre qui dicte ce projet, d'où le titre de la trilogie (la traduction française demeure fidèle au titre original danois, *Sangen for livet*). Le principe de survie est d'ailleurs explicitement lié au métissage. Le meilleur exemple est sans doute

³⁵ *Arluk*, p. 195.

³⁶ *Heq*, p. 66.

³⁷ *Op. cit.*, p. 57.

lorsque Arluk prend Svava, la jeune Islandaise, comme femme : « Alors elle comprit que dès lors ce qui lui arriverait était inévitable et que sa vie était désormais liée à celle de cet homme. [...] Si elle voulait vivre, elle devait se donner à lui³⁸. » Concrètement, c'est Arluk qui la fera vivre dans la toundra en chassant pour la nourrir; il en sera le pourvoyeur. Symboliquement, c'est parce qu'il s'unit à elle qu'elle vivra à travers ses enfants et ses petits-enfants. D'autres métaphores illustrant la nécessité du métissage pour la survie des personnages ponctuent le récit. Alors que Shanuq s'est échappée de la tribu Itquiliit, elle se réfugie à l'intérieur d'un igloo trouvé par hasard. Affamée et incapable de nourrir son fils Heq, elle lui donnera la chair d'une femme trouvée gelée dans l'abri. C'est en incorporant l'Autre à soi, en l'ingérant que le jeune Heq a pu survivre à cette épreuve. Cette métaphore revient plus tard dans le récit alors que Tewee-Soo, en proie à la famine, se voit offrir de la chair humaine par ses esprits. Dans les deux exemples, les personnages ressentent une force inespérée qui leur permet de poursuivre leur chemin et, surtout, de survivre. Ces métaphores rappellent ce que les modernistes brésiliens appellent l'anthropophagie culturelle, qui consiste à « dévorer la culture étrangère pour restaurer son propre patrimoine culturel³⁹. » Cette métaphore culturelle, véritable esthétique de la dévoration, trouve son écho chez Riel : le métissage est le passage de l'Autre vers l'intérieur du soi. Une fois l'Autre avalé puis digéré, « ses qualités sont amenés à se mêler au soi, mais à un soi qui, au terme du processus (qui ne peut être qu'inachevé), ne sera plus du tout le même⁴⁰. »

La place centrale qu'occupe la notion de métissage biologique dans la diégèse, véritable principe moteur de la logique narrative, participe activement à la valorisation du phénomène par Jørn Riel. Comment valoriser davantage cette notion sinon que de s'en servir comme inspiration et d'en faire la pièce maîtresse de la logique du récit?

1.7 Le métissage biologique et la construction de l'identité des principaux personnages

Le rôle central du métissage biologique dans la logique du récit influence un autre aspect important de la diégèse que nous n'avons pas encore abordé : la construction de l'identité des personnages principaux. En effet, les mélanges de sang, fortement valorisés par l'auteur, participent à cette construction identitaire, et ce, dans une progression similaire à

³⁸ *Arluk*, p. 121-122

³⁹ Bernd, Zilá, *Littérature brésilienne et identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 77.

⁴⁰ Nouss, Alexis et François Laplantine, *Métissages*, Paris, Pauvert, 2001, p. 82.

celle de la valorisation des personnages métis. De la naissance du projet de Heq à sa concrétisation et sa continuation avec Arluk et à l'affirmation de l'identité groenlandaise par Soré, l'identité des personnages centraux, représentants du peuple inuit, est en constante évolution.

1.7.1 Heq : la naissance d'une identité

Toute l'identité des personnages de la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre* est marquée par la progression de la notion de métissage. Les mélanges mis en scène dans le récit passent par trois étapes essentielles : un projet naît de la rencontre de l'Autre, puis s'ensuit une lutte pour mener celui-ci à terme, et finalement par aboutir à sa reconnaissance.

En songeant à créer une descendance unique avec une étrangère, Heq jette les bases d'un projet qui sera en chantier pendant près de mille ans et qui aboutira à l'affranchissement du peuple groenlandais. Toutes ses décisions seront prises de manière à réaliser son souhait : garder auprès de lui Tewee-Soo, éliminer la famille d'Attunga, voyager vers un nouveau pays pour son nouveau peuple. Par contre, il est conscient que ce qu'il désire comporte des risques et c'est pour cette raison qu'il se garde de partager ses aspirations avec le reste du clan. Cette précaution fait partie de la deuxième étape qui mène à la naissance de l'identité, c'est-à-dire la lutte. Heq doit se battre afin de faire accepter sa double origine à certains membres du groupe et il doit défendre la présence d'une Indienne parmi eux. C'est lors de cette lutte, menant à la réalisation de son projet, qu'il se voit obligé d'éliminer la famille d'un membre du clan qui acceptait mal la présence étrangère, fondement même de son projet identitaire. Présignons que c'est pour survivre à ce combat que Heq souhaite que sa lignée soit « aussi forte que les pousses de saules⁴¹. » Et que dire des métaphores du métissage, cités préalablement, qui permettent la survie des personnages, si elles ne sont que des petites batailles dans cette longue lutte menant à la troisième et dernière étape, la reconnaissance? Une fois la lutte terminée, on cesse de cacher l'origine métisse de Heq et de ses descendants. C'est maintenant une fierté pour les personnages de faire partie de cette lignée. C'est alors l'heure de la reconnaissance. Tewee-Soo est reconnue comme un grand chaman et l'ancêtre de ce nouveau peuple. L'histoire de ces deux êtres exceptionnels devient le mythe fondateur

⁴¹ *Heq*, p. 111.

de tout un peuple. L'identité des personnages connaît une progression similaire à la notion de métissage biologique, puisque les deux sont intimement liées dans le récit.

1.7.2 Arluk : la concrétisation d'une identité

Une fois le projet identitaire posé et accepté, c'est au tour d'Arluk de participer à la construction de ce nouveau peuple. Le héros du deuxième tome poursuit le rêve de son ancêtre Heq en voyageant et, surtout, en mélangeant son sang à celui de peuples étrangers. Avec Arluk, nous assistons à la continuation du projet identitaire, mais aussi à sa solidification. En s'unissant à une Européenne, Arluk pousse le métissage de la lignée encore plus loin, le mélange s'intensifie et la spécificité de la nouvelle «race d'homme» que souhaitait Heq est maintenant indéniable. On reconnaît maintenant les descendants de cette lignée par des traits qui n'existaient pas à l'époque où vivait Heq : peau claire, yeux gris, cheveux blonds. Ses caractéristiques, exceptionnelles pour les Inuits, sont désormais signe de leur descendance.

Près de mille ans se sont écoulés depuis la naissance du nouveau peuple et ce dernier s'est répandu dans tout le Groenland. Arluk aura comme projet de traverser cette île afin de constater où en est le projet de ses ancêtres. Son voyage est rassembleur, puisqu'il est effectué afin de voir chaque tribu de son peuple et de raconter le tout aux autres à son retour. Il concrétise le souhait initial en rassemblant dans la mémoire collective ceux qui forment son peuple. En fait, Arluk est comme l'aiguille qui rassemble les différents tissus qui composent une toile métisse et son itinéraire est le fil reliant tous ces tissus différents (les autres clans inuits). Si l'histoire de Heq est le mythe fondateur de ce peuple, celle d'Arluk peut être considérée comme son mythe rassembleur.

1.7.3 Soré : l'impossibilité du métissage biologique?

L'identité des personnages, par les voies du métissage, a été souhaitée, élaborée et fixée lors d'un long processus. Avec le personnage de Soré, héroïne du troisième tome, le métissage biologique ne semble plus être un enjeu dans la quête identitaire des personnages de la trilogie. En effet, l'identité groenlandaise étant bien définie et fixée, il n'y a plus de place pour la transformer par la voie de métissage biologique, comme si le phénomène était soudainement saturé. Bien sûr, il en est encore question dans le récit, mais seulement pour

souligner le caractère dépassé du phénomène. C'est ainsi qu'un personnage parle du métissage : « Rasmussen avait un père danois et une mère groenlandaise, ce qui en ces temps-là était plus exceptionnel qu'aujourd'hui⁴². » Le fait que l'identité du peuple groenlandais semble fixée et que le métissage biologique soit devenu inutile à l'évolution identitaire des personnages n'empêche pas que le personnage de Soré soit toujours en quête d'identité. Par contre, cette quête se différencie de celle des deux autres personnages, Heq et Arluk. Elle est groenlandaise, mais elle a oublié ce que cela signifie, elle ignore comment « être » groenlandaise. Soré se retrouve dans une impasse, puisqu'elle ne trouve aucun moyen de renouveler son identité. Toute culture étant en constante redéfinition, cette nouvelle quête identitaire devient l'enjeu du dernier tome de la trilogie et c'est par l'entremise d'une différente forme de métissage que la jeune groenlandaise parviendra à dénouer cette impasse : le métissage culturel. Ce type de métissage, à la fois plus complexe et actuel que le métissage biologique, sera l'objet du prochain chapitre.

⁴² *Soré*, p. 109.

CHAPITRE II

LE MÉTISSAGE CULTUREL DANS *LE CHANT POUR CELUI QUI DÉSIRE VIVRE*

« Incessamment des chiens parcourent les steppes à la recherche de loups pour en faire des chiens. »

Antonin Artaud, *Passages*¹.

Dans le précédent chapitre, nous avons vu à quel point le métissage biologique participe à la construction de l'identité des personnages et comment celui-ci constitue le principe moteur de la logique narrative du récit dans la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre*. Dans ce second chapitre, qui traite de la place du métissage culturel, nous emprunterons un cheminement similaire à celui du chapitre initial, en dégagant d'abord le point de vue de l'auteur sur ce type particulier de métissage à partir d'exemples tirés du texte, en observant la place occupée par cette notion dans le récit, puis enfin en traitant de la question des liens qui existent entre la construction de l'identité des personnages, le métissage culturel et le nomadisme.

2.1 Le voyage, la menace de l'Autre

Chacun des trois tomes du cycle *Le chant pour celui qui désire vivre* met en scène un voyage, effectué par les personnages principaux (Heq, Arluk et Soré), qui deviennent à leur façon des quêtes identitaires. Comme nous l'avons observé dans le chapitre premier, ces recherches sont liées aux phénomènes de métissage. Outre la présence du Même, il va de soi que la construction de l'identité implique un élément indispensable: l'altérité. En effet, « le soi ne s'appréhende qu'à partir de l'autre (que soi)². » Que ce soit Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*³), Julia Kristeva (*Étrangers à nous-mêmes*⁴) ou Tzvetan Todorov (*Nous et*

¹ *Œuvres complètes*, tome 10, Paris, Gallimard, 1974, p. 174.

² Ferréol, Gilles et Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 156.

³ Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.

⁴ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991, 293 p.

*les autres*⁵), plusieurs auteurs ont souligné le rôle de l'altérité dans la formation du soi. On peut dire que cette altérité est à la fois condition et instrument de la dynamique identitaire. Donc, sans l'Autre, il n'y a aucun mélange, aucun métissage et, comme nous l'avons remarqué précédemment pour les personnages de Riel, sans métissage, qu'il soit biologique ou culturel, la survie devient difficile, voire impossible. C'est pourquoi les personnages doivent aller, par le voyage, à la rencontre de l'Autre. Or, comme le remarque Normand Doiron, tout voyage, quel qu'il soit, comporte une épreuve centrale⁶. On n'a qu'à penser à la structure classique reproduisant les grands moments d'un parcours : départ-épreuve-retour. Paradoxalement, cette épreuve est ce dont les personnages ont inconsciemment besoin pour survivre et elle représente la motivation principale de leur périple : elle mène à l'inévitable rencontre de l'altérité, qui menace le Même. Le nomadisme, parce qu'il implique une rencontre avec l'Autre, comporte un danger pour l'identité du voyageur, qui risque de s'altérer. Chez les personnages de Riel, cette menace est nécessaire puisque, comme le remarque Laurier Turgeon à propos de ce processus : « on se construit-reconstruit en s'opposant à la différence de l'Autre. On ne peut, sans danger pour « soi », incorporer la différence de l'Autre⁷. » Ce danger, mettant en péril l'identité des personnages nomades du récit, peut se manifester de diverses façons. Dans la trilogie de Jørn Riel, la rencontre de l'Autre provoque trois types de réactions chez les personnages voyageurs : la perte d'identité, l'*imitation*⁸ et l'échange, ce dernier conduisant au métissage culturel.

Le concept d'imitation est ici emprunté aux réflexions de Normand Doiron, exposées dans son ouvrage *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, dont le chapitre « Les rituels du départ », nous a inspiré les notions de « perte d'identité » et « d'échange ». Doiron démontre, à partir de textes de l'époque classique, comment les personnages voyageurs sont soumis à des rituels qui découpent le voyage en plusieurs étapes. L'altérité est au centre de ces réflexions; Doiron considère celle-ci comme une menace pour le voyageur. « Le deuxième danger concerne non plus l'annulation, mais l'altération du voyageur et des traditions qu'il transporte comme un signe. Un Autre menace en chemin de prendre la place

⁵ Todorov, Tvetan, *Nous et les autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 452 p.

⁶ Doiron, Normand, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 154.

⁷ Turgeon, Laurier, « Métissages, de glissements en transferts de sens » in Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 18.

⁸ *Op. cit.* P. 154.

du Même. Le message court le risque en changeant de lieu de changer aussi de sens⁹. » Selon Doiron, en terre étrangère, territoire souvent hostile, le voyageur n'a d'autre choix, pour sa sécurité, que d'adopter temporairement les habitudes de l'Autre, se donnant ainsi un caractère double et trompeur :

Les arts de voyager soulignent cette ambiguïté du Même, et donnent une portée surprenante au principe de l'imitation. Ils l'abordent par le biais de la prudence qu'on ne saurait trop conseiller en terre étrangère. Le voyageur doit non seulement observer les lois, respecter les coutumes, mais encore imiter les mœurs locales, au point qu'il passera si possible inaperçu¹⁰.

Doiron pose donc « l'imitation » comme un moyen d'éviter l'altération du voyageur, confronté à l'altérité.

Ce que Doiron appelle « l'imitation » peut s'appliquer aux personnages nomades de Riel, à cette exception près que ces derniers vont au-delà de l'imitation pour éviter l'altération de leur identité. C'est à partir du constat de Doiron, qui voit dans l'Autre la menace de l'identité du voyageur, que nous proposons les concepts de « perte identitaire » au contact de l'Autre et « d'échange », tous deux observables chez les personnages de Riel. La perte identitaire, qui constitue l'ultime danger de la rencontre avec l'Autre, est comparable à l'assimilation, processus par lequel un individu devient semblable aux membres d'un groupe social, d'un peuple. Contrairement à cette dernière, qui implique une perte des caractéristiques et références culturelles, la perte identitaire peut être partielle. Par contre, cette perte est permanente, à l'inverse de l'imitation qui n'implique pas une transformation culturelle profonde et permanente.

Pour ce qui est de l'échange, qui conduit au métissage, il s'agit d'un moyen de contrer le danger de la perte identitaire, tout comme l'imitation. L'échange ressemble à la perte identitaire, dans la mesure où un groupe ou un individu adopte une pratique culturelle étrangère. Bien que cette adoption est également permanente, l'élément culturel est alors intégré et mélangé, mais n'altère toutefois pas profondément les pratiques culturelles des groupes impliqués, d'où la différence fondamentale entre « l'échange » et la « perte identitaire. » L'une menace l'identité, l'autre, au contraire, évite cette menace.

⁹ *Op.cit.*, p. 154.

¹⁰ *Ibid*, p. 154.

2.1.1 La perte d'identité

La première réaction et, de loin, la plus néfaste pour le voyageur, consiste en une perte d'identité partielle ou complète. Dans le récit de Riel, certains personnages, au contact de l'Autre, voient des parties de leur identité s'effacer. Nous l'avons mentionné, on ne parle pas ici d'échange ou de mélange, qui impliquent la conservation culturelle, mais de perte permanente. Voyons-en les manifestations dans le texte.

Alors que Heq prend l'Indienne Tewee-Soo comme femme, il fait la réflexion suivante : « Tewee-Soo était différente. Et plus vite elle apprendrait comment vivre comme les Inuits, mieux cela vaudrait¹¹. » Heq l'empêche de célébrer et d'observer tout rituel de son peuple d'origine, afin qu'elle perde toute référence culturelle et devienne une véritable Inuit. Cette perte est comparable à l'assimilation. Une culture nouvelle prend la place de l'ancienne, qui disparaît. L'identité de Tewee-Soo change alors et elle devient inuite. Dans le deuxième tome, un personnage islandais, Bue Steinsson et, plus tard, la famille de son fils Høg, perdront leur foi en Dieu au contact de l'Autre. Pour Bue, c'est parce qu'il assiste à la défaite des chrétiens face aux musulmans à Constantinople qu'il perd la foi en Dieu (*Arluk*, p. 45), tandis que la famille de Høg perd la foi alors qu'ils séjournent au Groenland, qui semble avoir été abandonné par Dieu (*Arluk* p. 54). Symboliquement, c'est aussi lors de leur périple à l'étranger que Bue et Høg seront complètement défigurés (l'un par un coup de hache lors d'un violent combat à Constantinople¹², l'autre rongé par la peste au Groenland¹³). Méconnaissables, ils ont perdu, en sol étranger, leur visage et leur identité. De son côté, le personnage de Katla, une jeune esclave qui deviendra la femme de Høg, voit tomber en ruines ce qui restait de son identité quand les Scandinaves, incapables de prononcer son nom¹⁴, lui attribuent un nom islandais. Dans *Soré*, les Groenlandais se voient interdire les chiens de traîneau au sud de l'île, parce qu'ils tuent les moutons d'élevage, principale activité des Groenlandais du Sud¹⁵. Pourtant, le chien de traîneau a toujours fait partie de leur vie quotidienne et traditionnelle jusqu'à l'arrivée des Danois, qui ont imposé leur mode de vie sédentaire au péril de l'identité inuite. Cet exemple illustre les effets néfastes de la

¹¹ *Heq*, p. 76.

¹² *Arluk*, p. 46.

¹³ *Arluk*, p. 56.

¹⁴ *Arluk*, p. 48.

¹⁵ *Soré*, p. 77.

colonisation danoise de l'île, qui a fait des ravages « dans une population confrontée de manière brutale au mode de vie européen¹⁶. » Indispensables pour Heq et Arluk, les chiens de traîneau sont devenus étrangers à leur descendante Soré, marquant ainsi, par l'effacement de ce symbole traditionnel, une perte identitaire culturelle déterminante.

Le troisième tome, *Soré*, regorge d'exemples similaires, qui réfèrent à la perte identitaire du peuple groenlandais. En effet, Soré ne sait plus qui elle est, elle se cherche durant tout le récit et c'est la principale raison de son voyage sur les traces de son ancêtre Tewee-Soo, dont elle veut écrire l'histoire¹⁷. Le mode de vie et les activités traditionnelles des Groenlandais, telles que la chasse et le nomadisme, sont oubliées de tous et maintenant régies par le gouvernement danois, qui fixe des quotas de prises et établit des frontières et des territoires de chasse qui limitent les déplacements des Inuits¹⁸. De plus, la langue danoise est devenue la langue couramment parlée au Groenland, soumettant la nouvelle génération à l'influence de la culture colonisatrice¹⁹.

Par ces exemples, c'est à la disparition du Même que nous assistons, à l'abolition, partielle ou complète, de l'identité du voyageur, conséquence de la rencontre de l'Autre, qui a pris la place du Même.

2.1.2 « L'imitation »

Le voyageur, soucieux de respecter les traditions étrangères ou de passer incognito, est parfois porté à imiter l'Autre dans ses coutumes. C'est cette attitude que Normand Doiron nomme l'*imitation*. C'est avec beaucoup de prudence que le nomade foule les terres étrangères de manière à ne pas enfreindre les lois et tabous de l'Autre et à éviter tout conflit qui pourrait s'avérer fatal. L'imitation est tactique, car elle protège temporairement le voyageur. Les personnages de Riel, grands nomades, observent cette règle. Les Inuits, craignant une réaction hostile, adoptent temporairement cette « étrange coutume » qu'est le commerce lorsqu'ils rencontrent les Européens (*Arluk*, p. 140). Pour inculquer ce souci de connaissance et de respect des coutumes de l'étranger, le vieux Tutigaq raconte comment un

¹⁶ Boyer, Régis, *Les sociétés scandinaves de la réforme à nos jours*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 521.

¹⁷ *Soré*, p. 61.

¹⁸ *Soré*, p. 77 et 93.

¹⁹ *Soré*, p. 34.

chaman, parce qu'il ignorait certaines règles taboues dans un pays étranger, tua sans le vouloir une famille inuite (*Arluk*, p. 71-73). C'est également par souci d'imitation qu'Ivik, lors d'une rencontre avec des Européens, « s'efforçait de faire tout ce que le cuisinier faisait, afin de ne pas enfreindre les règles » (*Arluk*, p. 145). « Ivik ne voulait pas se différencier et il reprit la bouteille et commença à avaler le liquide. Par politesse, il but longtemps. » (*Arluk*, p. 142). Svava, jeune Islandaise, salue un groupe d'Inuit dans leur langue, ce qui les incite à ranger leurs armes et à l'inviter à partager un repas (*Arluk*, p. 114). L'imitation pousse le voyageur à adopter les coutumes de l'étranger seulement lors de la rencontre. C'est une ruse, un déguisement qu'il revêt par respect et, surtout, par prudence. Par contre, cette prudence peut devenir périlleuse. Comment déterminer le point de rupture entre le soi et l'autre? Un Autre menace de prendre la place du Même et l'imitation, pratiquée sans précaution, peut ainsi miner l'identité du voyageur. Le danger de « l'imitation », ruse temporaire, est qu'elle puisse devenir permanente. C'est ce que la jeune Soré expérimente au contact des Danois. Elle vit cinq ans dans une famille danoise, dont deux ans au Danemark. À son retour, elle admet à son oncle: « J'ai souvent essayé d'être comme les Danois, et j'ai joué tant de rôles qu'à la fin je ne m'y retrouvais plus moi-même » (*Soré*, p. 40). Cette confiance est le fil conducteur du récit, qui se veut la quête d'une identité perdue. Comme tout déguisement, la coutume brièvement empruntée doit être abandonnée aussitôt la rencontre terminée, au risque de perdre une partie de son identité. L'imitation est donc temporaire, c'est un subterfuge qui permet au voyageur de passer inaperçu parmi les étrangers et de garder intacte sa culture et son identité.

2.1.3 L'échange

L'altération de l'identité du voyageur et de sa culture peut toutefois s'avérer productive. Au contact d'autres traditions qui révèlent différentes réalités culturelles, le voyageur fait des choix entre ce qu'il désire adopter et ce qu'il emprunte à la culture étrangère. Certains éléments s'imposeront d'eux-mêmes, d'autres seront rejetés, mais il en résultera une transformation, à des degrés divers, de la culture et de l'identité d'origine. Ce métissage constitue un mécanisme de défense contre la perte identitaire. *Le chant pour celui qui désire vivre* foisonne d'exemples d'emprunts et d'échanges culturels, et ce, à tous les niveaux de la vie des personnages : spiritualité, vie quotidienne, emprunt matériel, pratique

sexuelle, etc.... Quelques passages permettent d'illustrer ces phénomènes de métissage, manifestés dans les pratiques quotidiennes. Par exemple, le clan de Heq apprend d'un autre groupe d'Inuit, rencontré sur sa route, comment chasser avec les « inukshuks », ces grands murs de pierre représentant des formes humaines, qui dirigent les caribous vers un même point pour faciliter la chasse²⁰ ; la jeune Svava, une Scandinave vivant parmi les Inuits, adopte rapidement leur mode de vie afin de survivre parmi le groupe²¹; Pipaluk vante les vertus d'une aiguille de métal trouvée sur une ferme scandinave²²; les Inuits, influencés par les Scandinaves, font du commerce entre eux²³; Inik apprend à Høg et à ses hommes comment chasser le phoque puisque leur bétail, l'agriculture et leur mode de vie sédentaire ne suffisent plus à les nourrir sur cette île de glace qu'est le Groenland²⁴ ; Pipaluk adopte la petite culotte d'intérieur des gens de l'Est²⁵. Les pratiques sexuelles sont également sujettes au métissage. Dans le premier tome, Heq découvre une nouvelle position sexuelle avec l'Indienne Tewee-Soo et c'est de cette union que naîtra le premier enfant de la « nouvelle race d'homme²⁶. » La lignée métisse naît d'un couple métis et d'une position issue de la fusion de deux éducations sexuelles différentes. Dans le deuxième tome, c'est Svava qui découvre, au contact du corps d'Arluk, que la sexualité n'est pas un péché ni un acte rempli de douleur comme le lui avaient appris ses servantes et le moine de la ferme de son père. Avec ces exemples, nous pouvons affirmer que nous sommes en présence d'une thématique du métissage culturel, c'est-à-dire d'un processus culturel caractérisé par des échanges, emprunts et mélanges entre deux cultures différentes qui donne naissance à de nouvelles pratiques et manières de pensée et d'agir.

L'identité des personnages nomades du récit est constamment menacée par l'Autre. La perte identitaire représente un danger contre lequel l'imitation peut être efficace, ruse temporaire, mais périlleuse puisqu'elle risque de devenir permanente, donc, de constituer une perte. Compromis entre la perte d'identité permanente et l'emprunt temporaire, l'échange, qui conduit au métissage culturel, permet, chez Riel, de contrer la menace de l'Autre en

²⁰ *Heq*, p. 128.

²¹ *Arluk*, p. 121.

²² *Arluk*, p. 95.

²³ *Arluk*, p. 108.

²⁴ *Arluk*, p. 61.

²⁵ *Arluk*, p. 162.

²⁶ *Heq*, p. 84.

intégrant ce dernier à la culture du Même sans toutefois en altérer le caractère distinctif. Cette adoption de l'Autre, qui évite sa disparition, est une qualité reconnue du métissage, comme le souligne Nouss et Laplantine : « La vertu du métissage, dans ses applications culturelles, sociales et politiques, tiendrait aux yeux de ses défenseurs dans sa capacité à reconnaître l'altérité et à composer avec elle. Car métissage se conjugue avec altérité²⁷. » Le métissage est un moyen de défense et protection identitaire chez Jørn Riel.

2.1.4 Le métissage spirituel

Ces mélanges et emprunts entre cultures deviennent intéressants du point de la vie spirituelle des personnages. Puisque Heq et Arluk sont chaman, c'est-à-dire médiateurs entre les esprits et les hommes du clan, nombreux sont les passages qui font référence aux mélanges des croyances des personnages, de leurs divinités et des mythes qui donnent sens à leur existence. Les personnages métis sont guidés et façonnés par des puissances issues de peuples et de croyances différentes.

Lors de son initiation, alors qu'on lui attribue un esprit-assistant qui le suivra toute sa vie, Heq révèle à son maître Orulo que son esprit est « Tara Itualuk », celui qui est sans ombre, et que ce dernier est noir, à la grande surprise d'Orulo puisque cet esprit inuit est habituellement blanc et se manifeste sous l'apparence de l'ours polaire ; Heq découvrira que Tewee-Soo a des pouvoirs semblables aux siens et que cette dernière est capable de voir dans les yeux du chaman « quelque chose qui n'appartient pas au monde des Inuits²⁸. » Plus tard, lors d'une incantation, l'Indienne remarque que le chaman inuit a les yeux flamboyants de Manito, le grand esprit du peuple Itquiliit. Heq est animé à la fois par les divinités inuites et indiennes. En considérant que la spiritualité occupe une place déterminante dans l'existence d'un chaman et du groupe qu'il mène, le métissage de leurs divinités suppose que le mélange occupe désormais une place encore plus significative dans la vie des personnages. Le métissage passe à un autre niveau, il atteint alors la fibre constitutive des personnages, l'élément culturel le plus déterminant chez ces derniers, soit la spiritualité. Voici ce que Geneviève Vinsonneau remarque à ce sujet :

Pour de nombreuses populations, la religion occupe une place essentielle dans l'attribution d'un sens à l'existence. La religion est donc un facteur

²⁷ *Op. cit.*, p. 53.

²⁸ *Heq*, p. 77.

incontournable de l'identification culturelle : à elle seule, l'appartenance religieuse peut rendre compte de l'identification culturelle²⁹.

En liant la plus importante manifestation culturelle de ses personnages au processus de métissage, Riel valorise ce dernier. Les personnages sont guidés et motivés par la volonté de se mélanger, volonté dictée par les forces supérieures qui les animent. Chez Riel, le métissage culturel est une sorte d'évolution naturelle des choses. Il est inévitable et s'impose aux personnages, puisque il est voulu par une force qui leur est supérieure. C'est d'ailleurs l'esprit métis de Heq qui mettra sur sa route la jeune Itquiliit Tewee-Soo: « Cette femme, pensa-t-il, m'a été amenée par l'ours noir. Parce que la force qui m'habite et celle qui habite en elle devront être portées dans le monde par l'enfant dans son ventre³⁰. » L'esprit métis a réuni un membre de chacun de ses peuple d'origines, Indien et Inuit, pour les associer et donner naissance à une nouvelle lignée guidée par une spiritualité métisse. Le premier tome se termine ainsi par un magnifique passage dans lequel Tewee-Soo, racontant la mort de Heq au reste du clan, évoque la dualité des forces qui animent le chaman. Alors qu'il se mesure à un ours polaire au nord du Groenland, sous le regard attentif de Tewee-Soo, Heq se laisse terrasser par l'animal, croyant avoir à faire à son esprit-assistant venu réclamer sa vie. Après que Tewee-Soo eut abattu le vieil ours, elle vint voir Heq qui lui demanda:

Est-ce qu'il était noir? Est-ce que c'était l'ours noir? Tara Itualuk, celui qui est sans ombre?

J'ai regardé l'ours couché à côté de lui. Son poil était blanc-jaune comme l'est le poil des vieux ours. Oui, mentis-je, il est noir. Peu après, mon pourvoyeur mourut. Je le tirai jusqu'au traîneau et le recouvris de la peau. Mais lorsque je voulus revenir dépecer l'ours, je m'aperçus que l'ours ainsi que le chien qui avait une mère louve avaient disparu. Et je sus alors que je n'avais pas menti sur la couleur de l'ours³¹.

Symboliquement, en donnant sa vie à son esprit métis, Heq se soumet aux volontés du métissage, comme il l'a fait toute sa vie en se pliant à la volonté de ses esprits en fondant un peuple unique.

Cette histoire est reprise au tout début du deuxième tome, alors que le grand-père du jeune Arluk lui raconte, près de cinq cent ans plus tard, la mort du grand chaman Heq qui

²⁹ Vinsonneau, Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2002, p. 5.

³⁰ *Heq*, p. 111.

³¹ *Heq*, p. 185.

« vint sous l'apparence d'un ours qui était à la fois noir et blanc³². » Cette légende de l'esprit métis est alors bien ancrée dans les croyances de la lignée de Heq, puisque ses descendants s'en souviennent et se la transmettent un demi-millénaire plus tard. Ce mythe fondateur qu'est le récit de la vie et de la mort de Heq met en scène des protagonistes ainsi que des esprits métis, établissant et valorisant, pour les générations à venir, un modèle aux origines multiples. De plus, l'esprit de Tewee-Soo, Manito, est toujours connu par les Inuits à l'époque d'Arluk. Il fait d'ailleurs partie de leurs croyances, puisque Tewee-Soo est leur ancêtre et que cette dernière est toujours accompagnée de Manito, l'esprit des Itquiliit. C'est cet esprit indien, qui se manifeste sous l'apparence d'un grand loup blanc, qui vint sauver Arluk de la famine lors d'une terrible tempête arctique³³. La cosmogonie des personnages inuits de la trilogie est donc composée d'éléments appartenant à des mondes différents, mais formant un ensemble spirituel dans lequel toute la lignée de Heq se retrouve et se reconnaît. Cet univers spirituel prend de l'ampleur avec les rencontres que font les personnages nomades que sont Heq et Arluk. Si dans le premier tome le monde spirituel inuit, influencé par les nombreuses rencontres de ses représentants, a récupéré et adapté certaines figures et croyances indiennes, dans le deuxième tome, ce sont des éléments du monde européen qui sont incorporés aux croyances inuites. C'est ainsi qu'un membre du clan d'Arluk présente leur univers: « nous savons qu'il existe beaucoup d'êtres dans notre monde. Homme de la mer, tornaq, Iserkat, les loucheurs – ceux qui clignent en long –, nains et géants. Il y a Erqigdlit, dont le torse est comme le nôtre et le bas du corps comme celui des chiens. Et il y a Kavdlunait [Européens]³⁴. » Le vieil homme explique ensuite que « kavdlunak » a été engendré par un chien et une femme inuite, qu'il dévora le grand-père maternel et que sa mère le mis sur une semelle de kamik et le laissa dériver sur la mer. « Kavdlunak » revint pour se venger, ce qui expliquerait, d'après le vieil homme, la violence à laquelle les Inuits se sont heurtés au contact des Européens. Au gré des rencontres de l'altérité, les croyances sont modifiées, des éléments nouveaux apparaissent et sont mélangés aux croyances anciennes. Plus les personnages sont confrontés à l'altérité, plus leur monde se transforme et prend un nouveau sens, sans toutefois perdre les anciennes croyances. Ainsi, le clan de Heq découvre la mythologie indienne par la rencontre de Tewee-Soo et l'enlèvement de Shanuq (la mère de

³² *Arluk*, p. 13.

³³ *Arluk*, p. 186-187.

³⁴ *Arluk*, p. 46.

Heq) par des Itquiliit, alors que celui d'Arluk introduit le monde spirituel des Scandinaves lorsqu'il fait leur rencontre et qu'il s'unit à Svava, une jeune Islandaise, elle-même métisse. Toutes ces croyances sont intégrées et adaptées à la spiritualité inuite, sans toutefois occulter leurs origines, pour former une mythologie renouvelée, une mythologie métisse pour une « nouvelle race d'homme³⁵. » Riel valorise donc le métissage comme mode d'adaptation dans le temps, une adaptation qui n'efface pas les traces de l'Autre. En ce sens, Alexis Nouss et François Laplantine affirment « qu'il n'y a de métissage que dans l'adaptation qui, non seulement, entretient la mémoire, mais fait fructifier la trace non pas à proprement parler de l'origine, de l'original ou de l'originel, mais de ce qui a permis de parvenir aux formes nouvelles d'aujourd'hui³⁶. »

Suivant cette logique des mélanges, le roman *Soré* confronte le monde spirituel des ancêtres groenlandais à celui des Danois, le peuple colonisateur. Nous assistons alors à la disparition partielle des croyances païennes des Inuits et à l'apparition de la religion chrétienne et des valeurs occidentales. Le peuple colonisé devra adopter de nouvelles croyances, sans toutefois complètement oublier ses origines spirituelles. En contrepartie, la religion chrétienne et ses symboles subiront de légères modifications, démontrant que dans tout transfert culturel, les deux acteurs sont inévitablement sujets à des modifications. La mère de Soré, Maria, raconte que les vieilles histoires de la Bible leur étaient transmises à la petite chapelle de l'école pendant que d'autres vieux, dans la maison des catéchistes, les introduisaient au monde légendaire des Groenlandais. Cette double éducation n'allait pas sans modifier la conception du monde des jeunes personnages groenlandais qui, comme le remarque la vieille mère de Soré, pensent « à la fois comme des Inuit et comme des Kavdlunak³⁷. » Cette dernière raconte aussi qu'une grande peinture de Jésus ornait l'autel de la petite chapelle du village et que les Groenlandais avaient peint des « kamik » et des mitaines aux pieds et aux mains du Christ pour ne pas qu'il ait froid, adaptant ainsi l'image du Christ à leur réalité.

³⁵ *Op. cit.*, p. 84.

³⁶ Nouss, Alexis et François Laplantines, *Métissages*, Paris, Pauvert, 2001, p. 37.

³⁷ *Soré*, p. 139.

2.2 Le métissage, une menace

Si les Inuits ont jusqu'ici dans le récit profité des bienfaits du métissage, qui participe à l'adaptation nécessaire de leur culture, dans le contexte contemporain du roman *Soré*, le métissage représente à la fois un phénomène constructif et une menace pour le patrimoine culturel. Un exemple révèle la perte de spiritualité subite par les Groenlandais au contact des Danois, soit celui de l'évolution du mot « tupilak » dans le récit. Cette expression inuite, d'après le lexique fourni en annexe de chaque tome, signifie une « créature fabriquée à partir de différents objets et rendue vivante de façon magique dans le but de tuer ou d'anéantir un ennemi³⁸. » Dans les premier et second tomes, Riel utilise le terme conformément à cette définition, c'est-à-dire comme une arme magique fabriquée par un chaman et dirigée contre un ennemi à distance. C'est une sorte de vaudou inuit très puissant. Or, dans le dernier tome, à une époque plus contemporaine de la nôtre, « tupilak » signifie toujours la même chose dans le lexique, mais dans le récit il désigne une vulgaire statuette représentant un esprit ou une légende groenlandaise, destinée aux touristes. Cet exemple est significatif de la banalité avec laquelle la spiritualité païenne peut être traitée, voire ridiculisée par sa transformation en simple objet de consommation par la colonisation. Il en va ainsi du nom du restaurant dans lequel Soré s'arrête pour prendre un café lors de son voyage à la Baie de Frobisher sur l'île de Baffin: « Qamutik-Burger³⁹ » (Traîneau-Burger). Le moyen de transport traditionnel des Groenlandais, maintenant remplacé par la motoneige, est alors devenu la raison sociale d'un restaurant. Cette désacralisation illustre la perte identitaire de tout le peuple inuit. La spiritualité et les activités traditionnelles sont transformées au contact de l'Autre, ce qui contribue à un vide identitaire que Soré ressent et tente de combattre tout au long du récit. Dans le troisième tome de la trilogie, contrairement aux deux premiers tomes, le métissage devient dans certains cas une menace pour l'intégrité culturelle d'un groupe, alors que des éléments culturels importants changent de sens pour devenir des objets de consommation sans importance. Cette dualité illustre la tension idéologique propre à la notion de métissage, qui est « constamment tiraillée entre, d'une part, une volonté d'ouverture aux mélanges et, d'autre part, un réflexe de repli et de fermeture destiné à occulter la différence⁴⁰. » En ce

³⁸ *Soré*, p. 171.

³⁹ *Soré*, p. 64.

⁴⁰ Turgeon, Laurier, « Les mots pour dire le métissage » in Ouellet, Pierre (dir.), *Le Soi et l'Autre*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 397.

sens, Jørn Riel, dans le roman *Soré*, exprime la relation vacillante de rejet et d'intégration face à l'Autre et sa culture, décrite ainsi par Laurier Turgeon: « Notre monde contemporain prône le mélange tout en déplorant la disparition de l'autre, tandis que l'autre lui-même, souvent, entreprend de retrouver son histoire particulière, antérieure à la colonisation, dans une nostalgie, curieusement similaire, de cette pureté originelle disparue⁴¹. » Cette citation résume l'enjeu du roman *Soré*. N'est-ce pas pour retrouver cette pureté originelle que Soré se lance sur les traces de ses ancêtres dans le but d'écrire les récits de la tradition orale groenlandaise? Et Riel, ne met-il pas de l'avant les mélanges dans le but de contrer l'oubli de la culture inuite? En plus de mettre en scène et de valoriser des situations de métissage, il illustre la complexité de la notion qui lui sert de fil conducteur.

2.3 La valorisation du métissage culturel

Dans le chapitre précédent, nous avons mis en lumière la valorisation du métissage biologique dans le récit de Jørn Riel. Voyons maintenant comment cette valorisation peut aussi s'appliquer au métissage culturel, en revenant sur les différentes réactions que la rencontre de l'Autre provoque chez les personnages du récit.

Parmi les exemples cités et un bon nombre d'autres rencontrés dans les deux premiers tomes, *Heq* et *Arluk*, la perte d'identité, première conséquence de la rencontre de l'altérité, se fait d'abord sentir chez les personnages scandinaves et indiens, alors que les Inuits/Groenlandais semblent moins souvent en être les victimes. En effet, les exemples les plus significatifs sont ceux de la famille islandaise qui, en sol étranger, perd tout ce qui constituait son identité culturelle (religion, nom). Les hommes sont défigurés, une femme change de nom et leur religion est abandonnée (ou les abandonne), les laissant sur l'immense île sans aucun recours ni espoir en une quelconque puissance qui pourrait les sauver de leur triste situation. Ils sont sans identité, sans âme. La famille est décimée et ne il reste que Svava, adoptée et assimilée par Arluk et sa bande. Les personnages indiens (Itqiliit) sont eux aussi victimes de leur contact avec l'Autre. Sa représentante, Tewee-Soo, est intégrée au clan inuit de Heq et perd la plupart de ses références culturelles. Son dieu Manito, bien qu'indien, devient un élément de la spiritualité inuite et cette jeune Indienne est considérée

⁴¹ *Ibid*, p. 396.

comme une ancêtre de la lignée qui aboutira au peuple groenlandais. Sa véritable origine est évoquée à quelques reprises, mais sans plus.

Les deux premiers tomes, qui relatent la naissance et l'évolution d'un peuple métissé, nous dévoilent les Inuits comme étant un peuple fort, capable de s'adapter et de résister à l'Autre, tout en conservant une partie de ses caractéristiques essentielles grâce au métissage biologique et culturel. Par contre, le troisième tome, dont l'action se déroule dans les années 1970, dresse un portrait différent de ce peuple. Les traditions et les croyances ont été oubliées et Soré, représentante de la jeune génération, semble ignorer ce qu'est *être* Groenlandaise. Après la longue marche vers l'enracinement de la lignée de Heq et d'Arluk, les traces des pas des ancêtres s'effacent, laissant Soré sans voie à suivre. Le roman en entier constitue une illustration de la perte identitaire essuyée au contact de l'Autre, mais comme nous le verrons plus loin, cette identité sera recouverte par le même processus qui a aidé à la constitution de la lignée, soit par le métissage culturel.

Ainsi présenté comme un mécanisme de défense face à la menace de l'Autre, le métissage culturel apparaît chez Jørn Riel à la fois sous un côté sombre et un côté positif et productif. Le caractère salvateur du métissage est valorisé : les personnages nomades, confrontés à la différence de l'Autre, adaptent leur culture aux éléments étrangers afin de la protéger et la conserver. Ce mélange modifie inévitablement l'ensemble culturel des personnages, sans pour autant le mettre en péril. C'est ainsi que la spiritualité de la lignée de Heq et d'Arluk sera transformée, sans toutefois être altérée par l'incorporation d'éléments indiens et européens. Tout comme le métissage biologique, le métissage culturel est présenté comme un moyen de survie pour les personnages, un besoin fondamental assouvi au gré des confrontations avec l'altérité. Ces derniers se construisent et se reconstruisent en s'opposant à la différence de l'Autre. Ce mécanisme oppositionnel se retrouve à l'intérieur de toute culture, mais il est ici particulièrement marqué. Ainsi abordé, « le métissage relève au plus de la survie, au moins d'une nécessité impérieuse⁴². » Cette notion, posée dans le récit comme moyen de survivance, témoigne de sa valorisation par l'auteur.

D'un autre côté, pour que cette survie soit effective, encore faut-il que les éléments conservés dans le processus de métissage soient significatifs et représentatifs des traditions des cultures impliquées, au risque d'en effacer le caractère essentiel et constitutif. C'est sur

⁴² *Op. cit.*, p. 18.

ce danger que repose l'enjeu du roman *Soré*, comme en fait foi les exemples cités précédemment concernant le restaurant *Traîneau-Burger* et le changement de vocation du mot « tupilak ». Les éléments essentiels de l'identité groenlandaise, les véritables traditions, sont transformés ou plutôt, réduits, en objets de consommation. Le réel danger qui se cache derrière la recontextualisation de ces biens culturels trouve une explication dans ces propos de Laurier Turgeon :

Les transformer [les objets culturels] est une manière de marquer une appropriation et, en même temps, les objets transforment ceux qui les manipulent. La prise de possession d'objets nouveaux entraîne non seulement des reconfigurations culturelles, mais aussi des reclassements et des redéfinitions des individus et des groupes dans la société⁴³.

Ces biens transformés représentent, dans la trilogie de Riel, une perte identitaire subite par les Groenlandais et la place réduite qu'ils occupent dans leur société. Dans le troisième tome, les symboles identitaires groenlandais, en perdant leur sens premier et fondamental, ne sont qu'un symbole de la perte identitaire subite par les personnages et la place négligeable qu'ils occupent sur leur immense île, occupée et gouvernée par les Danois.

Le métissage culturel nous est révélé pas Jørn Riel comme un couteau à deux tranchants, devant être manipulé avec précaution. D'un côté, il participe à la conservation et à la survie de la vie culturelle des personnages, de l'autre, il est l'acteur principal de leur perte identitaire. Cette dualité illustre toute la complexité des phénomènes de métissage en jeu dans *Le chant pour celui qui désire vivre*.

2.4 Le métissage et le nomadisme, deux voies de la construction identitaire

Au même titre que le métissage biologique, le métissage culturel participe à la construction de l'identité des personnages. De la naissance de la lignée nouvelle de Heq à sa concrétisation par le long voyage d'Arluk, jusqu'à sa conservation par l'expérience de la jeune Soré, cette longue quête identitaire est redevable des différents phénomènes de métissage.

Cette saga, qui s'échelonne sur près de mille ans, débute lorsque Heq se donne comme objectif de créer une nouvelle génération d'hommes; c'est par le métissage culturel

⁴³ *Op. cit.*, p. 16.

que cette lignée forgera son identité tout au long du récit. Comme nous l'avons souligné précédemment, la spiritualité joue un rôle déterminant dans l'élaboration de l'identité culturelle des descendants de Heq. L'existence du chaman inuit lui est dicté par son esprit assistant métis, « tara itualuk », l'ours à la fois noir et blanc, qu'il a hérité de sa double origine, indienne et inuite. Ce même esprit lie son destin à celui de l'Indienne Tewee-Soo qui devient sa femme, et par la suite, l'ancêtre de cette nouvelle génération. Aussi, nous avons observé que le mythe issu de la mort de Heq, qui évoque la dualité de l'esprit qui l'habite et le guide, lui et toute sa lignée, devient un récit fondateur pour ses descendants, dont Arluk fait partie. D'abord motivé par le désir de reproduire le « même mélange de sang que lui⁴⁴ », le projet de Heq, qui trouve son point de départ dans le métissage biologique, se transpose à un second niveau avec des métissages qui façonnent et influencent la sphère culturelle des personnages. De leurs pratiques quotidiennes à leur univers spirituel, ces mélanges participent activement à la construction de l'identité métisse des personnages.

Poursuivant le projet de Heq, Arluk se verra assigner la tâche de réaliser un grand voyage rassembleur autour du Groenland, selon le souhait de son ancêtre Tewee-Soo, Indienne devenue un esprit ancestral déterminant dans les croyances de la famille. Comme Heq, l'esprit guidant Arluk est métis (à la fois inuit et indien) et l'entreprise qui lui est confiée en est une de métissage : unir en un tout cohérent, dans la mémoire des hommes (Inuit), les différents membres et aspects de la lignée de Heq. C'est lors de ce long voyage rassembleur qu'il s'unit à une Islandaise, afin d'accomplir ce qu'il croit être la volonté de ses ancêtres : « Peut-être était-ce le souhait de Tewee-Soo que sa famille mélange son sang avec les Kavdlunait?⁴⁵ » Guidé par ses esprits-assistants, Arluk va à la rencontre de peuples étrangers et ces rencontres, comme nous l'avons constaté, façonnent l'apparence et la spiritualité de toute sa lignée. Toutes les décisions de Heq et Arluk sont ainsi dictées par un même désir de perpétuer leur lignée, de conserver et propager leurs caractéristiques métisses.

Heq et Arluk se dédient à la construction d'une lignée nouvelle qui deviendra, des décennies plus tard, le peuple groenlandais, représenté par Soré. Le rôle de la jeune groenlandaise est toutefois différent de celui de ses deux ancêtres chamans. Vivant à une époque trouble pour les cultures ancestrales, Soré constate que la culture inuite est

⁴⁴ *Heq*, p. 66.

⁴⁵ *Arluk*, p. 112.

constamment menacée sous l'hégémonie des cultures occidentales et colonisatrices, principalement la culture danoise. Elle tente de trouver sa voie (qui deviendra sa voix⁴⁶) dans la société groenlandaise qui a perdu toute balise et tout lien avec le passé et ses traditions. Nous avons affirmé précédemment que le métissage, dans le troisième tome de la trilogie, devient en partie une menace pour l'intégrité de la culture groenlandaise, mais paradoxalement, c'est ce même métissage qui contribue à conserver la culture et tirer Soré hors du néant identitaire dans lequel elle s'engouffrait. La jeune fille découvre dans les récits des anciens, racontés par son oncle et sa mère, un moyen de retrouver son identité perdue et de renouer avec sa culture. Elle transpose à l'écrit et publie ces récits afin de les faire connaître à tout son peuple. Son entreprise, qui consiste à fixer à l'écrit des mythes de la tradition orale groenlandaise, peut être considérée comme celle d'un métissage culturel. Elle « sédentarise » ainsi un élément important issu d'une culture nomade, soit le conte oral. Paradoxalement, cette sédentarisation permet aux récits de voyager à travers tout le Groenland, grâce à leur publication. Ce métissage participe à la construction et à la conservation de l'identité de la lignée, puisqu'une nouvelle génération de Groenlandais apprend ainsi les mythes qui composent sa culture, qui peut ainsi être perpétuée. Ce métissage permet aussi à Soré de survivre en trouvant une raison et une motivation de vivre. Nous étudierons davantage son entreprise dans le cadre du troisième chapitre, qui porte sur le lien entre l'oralité et l'écriture dans la trilogie, et particulièrement dans le dernier tome.

Une fois encore, c'est donc le métissage, qu'il soit biologique ou culturel, qui participe activement à la construction identitaire des personnages de la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre* en constituant le moteur de leur projet d'existence, en façonnant leur façon de penser et d'agir et en devenant une véritable planche de salut pour les générations.

2.4.1 « En route » vers une identité métisse

L'anthropologue Claude-Lévi Strauss a écrit que « les identités culturelles ne sont pas closes et substantielles, mais, au contraire, instables, continuellement transformées par les contacts, les conflits et les échantent avec d'autres cultures⁴⁷. » Cette rencontre avec une autre culture, c'est par le voyage que les personnages de Jørn Riel, tous nomades, la réalisent

⁴⁶ L'écriture des contes oraux de ses ancêtres lui donne espoir en l'avenir. Sa voix de conteuse la remet sur la bonne voie.

⁴⁷ Lévi-Strauss, Claude (dir.), *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. 11.

afin de « devenir » une « nouvelle race d'homme⁴⁸ » grâce aux mélanges biologiques et culturels. Si le métissage participe à la construction identitaire des personnages, le nomadisme y participe aussi tout autant, puisque ce mode de vie s'avère essentiel, non seulement aux phénomènes de métissage, mais à la naissance, à l'élaboration, à la concrétisation et à la préservation de l'identité de la nouvelle lignée.

Les trois principaux personnages de la trilogie, Heq, Arluk et Soré, effectuent chacun un long voyage déterminant à la fois pour la logique du récit et pour leur quête identitaire. Dans *Heq*, le héros croise la route de Tewee-Soo lors du voyage qui mène son clan vers le pilier du Nord et cette rencontre l'illuminera et le motivera à faire de ce voyage son principal objectif, son projet de vie: il voudra désormais se rendre au Groenland, s'y installer pour ensuite léguer ce pays à ses descendants. C'est de ce long voyage que naîtra la lignée métisse de Heq.

Le nomadisme, dans *Arluk*, occupe une plus grande place encore, puisque la décision du héros de partir, dictée par ses ancêtres, fait figure d'événement déclencheur de la logique narrative. Normand Doiron remarque à propos du départ, que « non seulement il ouvre l'espace du voyage, [mais] d'un point de vue poétique, il marque l'origine du récit⁴⁹. » Le récit devient alors celui du long voyage du chaman autour du Groenland. Ce voyage participe activement à la construction de l'identité des personnages, puisque c'est par lui que les descendants de Heq et de Tewee-Soo sont rassemblés dans un même grand récit, celui du voyage du puissant chaman Arluk. C'est l'esprit de Tewee-Soo qui lui commande de faire de sa vie un long périple, afin qu'il puisse raconter aux autres les pays et les clans rencontrés, qui finissent par s'unir dans la mémoire collective en une grande fresque, celle de tous les descendants, dont Heq a rêvé. Ce voyage est un véritable projet d'existence et il devient un mythe rassembleur dans la culture et les croyances des personnages.

Parce qu'ils sont chamans, Heq et Arluk sont façonnés, habités et guidés par les esprits qui leur ont été attribués lors de leur initiation. Ces initiations prennent la forme d'un voyage avec les esprits, qui les marque toute leur existence. Ce périple astral est éprouvant pour les apprentis chamans, puisque l'âme quitte alors le corps et ne revient que quelques jours plus tard, les laissant un certain temps dans la faim, le froid et la souffrance. Comme

⁴⁸ *Heq*, p. 66.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 149.

dans tout voyage, une épreuve menace le voyageur, le transformant et donnant naissance à un être nouveau. L'initiation opère donc une métamorphose. « L'initié passe d'un monde à un autre [tout comme le voyageur] et subit de ce fait une transformation; il change de niveau, il devient différent⁵⁰. » Une fois le voyage terminé, la nouvelle identité du chaman est toutefois fixée et renforcée. C'est lors de ce voyage de l'âme que les deux personnages de Riel prennent véritablement possession de leur corps, de leur nom et de leur âme, comme en témoignent ces extraits qui concluent leur voyage initiatique respectif : « Il était Heq, petit-fils du grand Heq et fils de l'Inuit Shanuq et de l'Itquiliit Shapokee⁵¹ » ; « une voix cria son nom plusieurs fois, jusqu'à ce que cela soit tout à fait clair qu'il était Arluk. Non pas le corps couché dans le trou et rongé par les vers et les larves, mais lui, l'âme libre contenue dans le nom d'Arluk [...] et il chercha son corps et devint Arluk⁵². » C'est par le voyage, astral ou physique, que les deux personnages construisent et affermissent leur identité pour ensuite forger celle de leur descendance.

Chez Riel, le nomadisme, mode de vie traditionnel des Inuits, permet de rencontrer l'Autre pour ensuite instiguer des mélanges biologiques et culturels. Alexis Nouss et François Laplantine abondent en ce sens en écrivant que « le métissage est une invention née du voyage et de la rencontre⁵³. » Il se veut également rassembleur et il aide les personnages à apprendre ce qu'ils sont. Heq explique ainsi sa conception du voyage à sa petite sœur Pukiq : « Quand quelqu'un voyage, dit-il, il apprend beaucoup de choses sur lui-même. Car plus on pénètre dans la solitude en voyageant dans les beaux pays du monde, plus on devient petit. C'est ainsi que ton âme, un jour, aura la compréhension du tout, si tu lui laisses le droit de chercher⁵⁴. » Le voyage est considéré par les personnages comme une occasion de chercher la compréhension et la connaissance du Tout, en particulier de soi-même. Le personnage de Tewee-Soo entretient aussi un lien particulier avec le nomadisme. Bien qu'elle n'effectue pas de voyage initiatique, elle communique et visite le monde des esprits à plusieurs reprises. Son nom signifie d'ailleurs « celle qui est toujours en route », nom offert par son esprit Manito : « Tu as reçu le nom de Tewee-Soo. Aussi ton voyage sera-t-il long. Tewee-Soo, "celle qui

⁵⁰ Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 521.

⁵¹ Heq, p. 48.

⁵² Arluk, p. 34-35.

⁵³ Nouss, Alexis et François Laplantine, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997, p. 20.

⁵⁴ Heq, p. 109.

est toujours en route”⁵⁵. » Elle voyagera toute sa vie, son nom et sa légende traverseront les époques pour survivre jusqu’à Soré qui sera inspirée par ce nom étrange et attirant.

À l’époque à laquelle se déroule l’histoire de Soré (1970), les chamans se sont effacés et les nomades tendent à disparaître et à se sédentariser. Bien que la jeune Groenlandaise ne soit pas nomade au même titre que Heq et Arluk, elle voyage beaucoup et ses déplacements façonnent, comme pour ses ancêtres, son identité en participant à la conservation de la culture ancestrale initiée par les deux grands chamans. Soré tente d’écrire les légendes que sa mère lui racontait lorsqu’elle était enfant. L’histoire de Tewee-Soo l’inspire, mais quelque chose l’empêche de transposer ce récit : « elle [découvre] vite que pour écrire son livre, il lui [faudra] aller là où Tewee-Soo a voyagé⁵⁶. » C’est ainsi qu’elle part sur les traces de son ancêtre pour mieux comprendre, écrire, transmettre et surtout conserver la légende fondatrice de son peuple. Comme pour Arluk, c’est l’esprit de Tewee-Soo qui motive Soré à adopter un mode de vie nomade pour le bien de la lignée. En voyageant où et comme ses ancêtres l’ont fait, Soré parvient à perpétuer sa culture en récupérant par l’écrit les contes oraux. « Celle qui est toujours en route » fait voyager Soré comme elle a fait voyager Arluk. À travers ses descendants, Tewee-Soo demeure nomade et invite au nomadisme ; ce mode de vie poursuit le projet d’existence de Heq en conservant l’identité culturelle de sa descendance.

Le rôle du nomadisme dans la conservation culturelle ne s’observe pas seulement dans l’entreprise de la jeune Soré, mais tout au long de la trilogie. Dans le tome initial, Heq rencontre d’autres Inuits qui ont laissé de côté leur mode de vie nomade. Cette sédentarité, qui les a coupé du reste du monde, limite leur connaissance des coutumes et des traditions de leur propre peuple : « Les Netsilikmiut étaient sans grand savoir [...], peu d’entre eux se souvenaient des récits des anciens. Selon Shanuq, cela venait du fait qu’ils recevaient rarement des visites et n’avaient donc pas l’occasion d’entraîner leur mémoire⁵⁷. » La sédentarité a limité leurs contacts avec d’autres clans, tout en les affaiblissant. Le nomadisme est présenté par Riel comme un moyen de conserver les traditions et une possibilité de connaissance : « Shanuq comprit que ce voyage serait comme ceux de sa jeunesse, ceux où

⁵⁵ *Heq*, p. 58.

⁵⁶ *Soré*, p. 61.

⁵⁷ *Heq*, p. 121.

l'on partait vers des îles lointaines chasser l'otarie et rendre visite à des hommes semblables aux Inuits, mais qui avaient d'autres coutumes et une autre langue⁵⁸. »

Dans le deuxième tome, le nomadisme occupe cette même fonction de conservation, en plus d'être un lieu de résurgence de la mémoire : « Grâce à la vie de voyage, Tutigaq avait retrouvé une nouvelle jeunesse. De nombreuses aptitudes, qu'il avait oubliées, lui revenaient et il se révéla d'une très grande utilité⁵⁹. » Cette conservation est un moyen de survie culturelle. Comme le métissage peut permettre d'éviter la perte d'identité du voyageur au contact de l'Autre, le nomadisme permet à la culture de se régénérer, de demeurer vivante et de ne jamais s'effacer. Dans certains passages, le nomadisme est explicitement présenté par Riel comme un moyen de survie. Par exemple, alors que certains membres du clan de Heq retournent à leur ancien habitat au lieu de voyager, ils sont confrontés à une famine intense et à un froid mordant qui mettent leur vie en danger et les forcent à revenir sur leur décision et à poursuivre le voyage. Plus tard, l'immobilité, sœur de la sédentarité, leur apparaît être fatale lorsqu'une tempête force le groupe à demeurer à l'intérieur, les empêchant de chasser et les confrontant à une famine meurtrière. Les exemples cités plus haut concernant l'interdiction des chiens de traîneau⁶⁰ et le nom du restaurant « Traîneau-Burger⁶¹ », qui concourent à la perte identitaire des personnages, en disent long sur le lien entretenu entre le nomadisme et l'identité. En effet, la perte des symboles culturels que sont le traîneau et les chiens, moyen de transport traditionnel, est significative et révèle que le nomadisme, symbolisé par le moyen de transport ancestral, définit l'identité des principaux personnages.

Le métissage et le nomadisme participent à la construction de l'identité des personnages. Ces deux notions, lorsqu'il est question d'identité, sont intimement liées puisque, chez Riel, tout métissage implique le nomadisme. En déterminant le long processus de construction identitaire des personnages, qui passe par la rencontre avec l'Autre et de son influence, le métissage devient un passage vers l'Autre, « un mouvement transgressif de l'Un vers l'Autre, qui enfreint les lois du propre, franchit les frontières de la propriété et de l'individualité, pour aller au-delà, toujours, du lieu d'où ils viennent et d'où ils tirent leur

⁵⁸ *Heq*, p. 127.

⁵⁹ *Arluk*, p. 68.

⁶⁰ *Soré*, p. 77.

⁶¹ *Soré*, p. 64

identité, pour mieux défaire ce lien originaire et le renouer chaque fois en un nouveau destin, en un autre devenir qui est aussi un devenir autre⁶². » Le métissage, définissant graduellement les héros de la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre*, est une migration vers l'Autre, un nomadisme de l'être qui participe à sa perpétuelle redéfinition, et à la construction de son identité.

⁶² Ouellet, Pierre, « Les identités migrantes » in Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 42.

CHAPITRE III

ÉCRIRE LE MÉTISSAGE

« Écouter un conte, c'est rencontrer l'autre en fuyant les prisons vides. »

Geneviève Calame-Griaule, *Le renouveau du conte*¹.

À l'image du métissage et du nomadisme, dans la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre*, la parole participe à l'élaboration d'une lignée métisse, mais surtout à sa conservation et à sa perpétuation culturelle. Ce troisième chapitre sera consacré à l'étude de la relation entre l'écriture et l'oralité. Dans l'œuvre de Jørn Riel tout comme dans la culture inuite, la parole, par le truchement de ses manifestations diverses, dont l'écriture de l'oralité, occupe une place prépondérante. La transposition à l'écrit de la culture orale inuite, thématisée dans le troisième tome, constitue une forme de « sédentarisation » d'une culture nomade. Riel, et son alter ego le personnage de Soré, valorisent cette tradition orale en tentant de la réconcilier avec les valeurs de l'écriture. La rencontre de ces deux techniques narratives, issues de deux cultures différentes, constitue, dans le récit et dans l'écriture de Riel, un métissage culturel. Nous observerons d'abord comment cette entreprise est thématisée dans le récit par l'entremise du personnage de Soré puis, en observant les marques de l'oralité, nous démontrerons que l'écriture de Riel, comme l'ensemble de son œuvre, relève bel et bien d'un métissage culturel.

3.1 L'importance de la parole

Comme dans la culture inuite, pour laquelle Jørn Riel manifeste le plus grand intérêt, la trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre* déborde d'exemples dans lesquels l'acte de langage se manifeste d'une manière significative pour le destin des personnages.

Toute société à tradition orale donne à la parole un rôle central qui s'observe tant dans les rites que dans les croyances et les pratiques quotidiennes. « La tradition orale est le principal et presque unique moyen de conservation des acquis du passé dans les sociétés sans

¹ Calame-Griaule, Geneviève (Éd.), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Paris, CNRS, 1991, p. 32.

écriture. L'ensemble des énoncés oraux qui constituent cette tradition expriment aussi bien les règles de conduite individuelle que celles des relations sociales² ». Dans une étude sur la disparition des langues, Daniel Nettle et Suzanne Romaine constatent que « les langues définissent fondamentalement l'identité de leurs locuteurs : on est ce que l'on parle³. » Les langues, « supports et symboles fragiles de l'identité ethnique⁴ » sont intimement liées aux êtres humains, à leurs cultures et à leur environnement. Chez Riel, les personnages inuits se définissent par le métissage, le nomadisme et la langue.

L'attribution d'un nom, que ce soit à un habitat, à un lieu géographique ou à un individu, est un événement important dans toutes les sociétés. Au sein de la culture inuite, le nom revêt plus qu'une simple dénomination, il doit aussi refléter la personnalité de l'individu ou décrire les caractéristiques du lieu. La tradition inuite veut que le nom décrive un trait de caractère de l'individu, un exploit ou une anecdote qui lui est associée. Dans sa trilogie, Riel est resté fidèle à cette pratique. Nous n'avons qu'à penser à *Tewee-Soo* dont le nom signifie « celle qui est toujours en route », qui voyage toute sa vie et dont la légende traverse les époques, ou au frère de Heq, *Tyakutyiak*, qui s'identifie davantage à une femme qu'à un homme, et dont le nom signifie « quel genre d'être sont ces deux-là ». Pour les personnages inuits, les noms sont des âmes que le nouveau-né accepte ou refuse : « Elle lui donna le nom d'Orulo, car l'âme de ce nom réclamait une demeure. Mais le garçon cria pendant des jours et des jours, faisant ainsi savoir qu'il n'était pas satisfait du nom⁵. » Selon Jacques Attali, encore aujourd'hui, « des Inuits changent de noms à intervalles réguliers pour renaître avec chaque patronyme et vivre ainsi des sortes de réincarnations symboliques⁶. »

À l'image des noms de personnes, ceux des habitats sont minutieusement choisis afin de bien décrire les lieux et pour que tous puissent les identifier aisément. Des noms comme « Nugarssungmiut » (ceux qui habitent sur le cap), « Nunaqtyak » (le petit endroit), « Qirmarhat » (l'endroit qu'on fuit) donnent une bonne idée de la description des lieux ou des événements qui s'y sont déroulés. Certains tabous inuits concernent aussi ces noms. Par

² Dubuc, Bruno, http://www.lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d_07/d_07_s/d_07_s_tra/d_07_s_tra.html. Lien consulté le 21 octobre 2004.

³ Nettle, Daniel et Suzanne Romaine, *Ces langues, ces voix qui s'effacent*, Paris, Éditions Autrement, 2003, p. 27.

⁴ Boyer, Régis, *Les sociétés scandinaves de la Réforme à nos jours*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 521.

⁵ *Heq*, p. 113.

⁶ Attali, Jacques, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003, p. 67.

exemple, les personnages évitent de prononcer le nom d'une personne après son décès et la manière dont les noms ont été attribués peut aider à respecter ce tabou : « Ils quittèrent sans tristesse le camp que l'on nomma l'endroit aux nombreux événements, ce qui permettait de parler du lieu où était enterré Orulo sans prononcer son nom⁷. » Cette attention particulière portée aux noms nous révèle l'importance et le respect qu'ont les personnages pour la parole, ainsi que la place significative qu'elle occupe dans leur vie et dans le récit.

Autre manifestation de la parole, le chant⁸ remplit différentes fonctions dans la vie des personnages. Qu'ils chantent pour exprimer leur joie ou leur peine, pour combattre lors d'une joute ou pour invoquer un esprit, les personnages de Riel vouent au chant respect et admiration. Tout au long de la trilogie, des chants scandent chaque étape de la rude existence de ces nomades, « des chants sur la viande, la nostalgie, les voyages, l'amour et la guerre. Des chants gais, des chants tristes et des chants sauvages⁹. » En exergue au premier tome de la trilogie, Riel dévoile au lecteur le chant qui lui a inspiré le titre de son œuvre. C'est un court poème cité par l'explorateur métis (dano-groenlandais) Knud Rasmussen, qui lui a été récité par l'Inuit polaire Simigaq.

Voici le chant pour la vie, le chant pour celui qui désire vivre :

Le jour se lève
de son sommeil.
Le jour se réveille
avec la lumière de l'aube.
Toi aussi, il faut te lever,
toi aussi, il faut te réveiller
avec le jour qui vient¹⁰.

En donnant à son œuvre le nom d'un chant inuit, Riel annonce l'importance que prendra la parole dans sa trilogie et oriente du même coup notre lecture, qui s'attarde particulièrement à cet aspect.

Les personnages chantent pour s'amuser, en racontant des histoires pour fuir la monotonie des soirées d'hiver passées à l'intérieur. Ainsi le vieux Tutigaq chante le résumé d'une histoire venant d'être racontée dans l'habitat :

⁷ *Heq*, p. 104.

⁸ Queneau, Raymond (dir.), *Histoire des littératures I*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 1591 à 1593.

⁹ *Heq*, p. 25.

¹⁰ *Heq*, p. 13.

Elle vint avec le vent / elle vint avec kianggat / iyai-yaya / la joyeuse nouvelle / tourbillonnant comme neige / au-dessus du détroit / on sentit son haleine chaude / lorsqu'elle nous chuchota / l'homme double a été vengé / iyai-ya-ya / parce que la femme à couché avec trois hommes / ils sont tous morts. / D'abord l'un, puis l'autre, puis le troisième. / Elle a tué / alors que déjà dans son ventre / brûlait la vie des trois hommes / Aaaaah¹¹.

Ils engagent aussi des joutes de chants, qui deviennent de véritables duels fatals tellement les Inuits attribuent de l'importance à cette pratique :

À plusieurs reprises au cours de l'hiver, Arluk et son groupe assistèrent à de tels duels de chant. Ils se déroulaient dans la vallée derrière l'habitat, et l'un des adversaires devait défier l'autre. Souvent, c'étaient de longs poèmes moqueurs, qui provoquaient le rire des spectateurs. Et celui qui recueillait le plus de rires sortait vainqueur du duel. Le plus souvent, le perdant quittait ensuite l'habitat parce qu'il ne supportait pas d'être l'objet des risées. Si l'eau était libre de glaces, il partait en kayak, le faisait chavirer, et se noyait. Si on était en hiver, il grimpait dans la montagne et s'allongeait pour dormir dans le froid¹².

L'importance de la parole peut mener certains personnages à la mort. Chez Riel, la parole est vivante et palpable dans la mesure où elle a la faculté d'atteindre les hommes mieux encore que n'importe quelle arme. C'est une parole magique s'exprimant à travers le chant qui agit directement sur la vie – et cause parfois la mort – des personnages.

Comme nous l'avons observé dans les chapitres précédents, l'univers des personnages de Jørn Riel est empreint de spiritualité. Cette dernière s'exprime notamment par le chant, des paroles magiques et des incantations pour apaiser le courroux de « ceux qui décident ». C'est par le chant que Heq et Arluk entrent en contact avec leurs esprits pour cesser une famine¹³, ramener un être cher à la vie¹⁴ ou pour être éclairés dans leurs décisions. Ce chant renferme un savoir, une force que seuls certains hommes peuvent posséder : « Cette sagesse, elle le savait, se trouvait dans le chant, ce chant qui résonne dans les oreilles de certains fils des hommes. Le chant qui naît de la toundra déserte et qui est si différent du langage ordinaire¹⁵. » Ces paroles sont offertes par les esprits à ceux qui, comme Heq et Arluk, savent les écouter et les transmettre. Ce sont des mots incompréhensibles pour le reste

¹¹ *Heq*, p. 177.

¹² *Arluk*, p. 162-163.

¹³ *Heq*, p. 87.

¹⁴ *Arluk*, p. 104.

¹⁵ *Heq*, p. 35.

du groupe, mais qui agissent concrètement sur tous et occupent un rôle significatif dans l'organisation de la société.

La force contenue dans ces chants réside également dans les récits des anciens. Cette force rend la parole salvatrice. Le titre de la trilogie, *Le chant pour celui qui désire vivre*, fait référence à ce pouvoir bienfaiteur de la parole. Ces exemples tirés du second tome semblent le confirmer :

Mais quand ils se réveillaient, ils parlaient. Car seule la conversation pouvait les empêcher de pleurer de faim et de froid¹⁶.

Si Kajaka était parvenu à maintenir Arluk et Isserfik en vie, ce n'était pas parce qu'il avait davantage à offrir à manger, mais parce qu'il leur parlait de manière à leur faire presque oublier la faim [...] Et c'est pourquoi il leur parlait des ancêtres, car les mots sur les anciens contiennent une force plus grande que celle de la viande et de la chaleur. C'étaient des mots si puissants que les enfants pourraient s'y alimenter, lorsqu'il ne serait plus¹⁷.

Ces passages pourraient être lus comme une métaphore du rôle de la littérature orale pour les Groenlandais, dans la mesure où les contes sur les ancêtres, une large part de leur culture, gardent le peuple culturellement en vie en permettant la transmission et la conservation des croyances, des rites et des coutumes qui donnent un sens à leur existence. En se « nourrissant » de la parole de leurs ancêtres, les personnages gardent leur culture en vie. Ces passages rappellent aussi les métaphores cannibales relevées au chapitre premier et leur lien avec l'anthropophagie culturelle¹⁸. Les personnages de Riel pratiquent « l'endocannibalisme », c'est-à-dire cette forme de cannibalisme qui consiste à dévorer les ancêtres de la même tribu pour restaurer son patrimoine culturel¹⁹. Quoi qu'il en soit, Riel associe la parole à la vie, qu'elle soit culturelle ou purement physique. Voici comment il rapporte la mort du vieux Kajaka, celui-là même qui tenait Arluk en vie avec ses récits : « Un jour, Kajaka cessa de parler aux enfants parce qu'il était mort²⁰. » Seule la mort met fin à la parole. De plus, dans le cas d'une culture à tradition orale, la formule peut s'inverser, et le mutisme mène à la mort culturelle. D'où l'importance de la parole dans *Le chant pour celui*

¹⁶ *Arluk*, p. 182.

¹⁷ *Arluk*, p. 12-13.

¹⁸ *Heq*, p. 30-31 et 58.

¹⁹ Bernd, Zilà, *Littérature brésilienne et identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 77.

²⁰ *Arluk*, p. 23.

qui désire vivre : tout comme le métissage et le nomadisme, elle permet aux personnages de conserver et de perpétuer les caractéristiques culturelles de leur grande famille, et ainsi lui permettre de survivre à travers les époques.

3.2 Le conte, la parole en action

Dans les sociétés à tradition orale, les contes occupent une place particulière puisqu'ils touchent au niveau le plus profond, structurel, de ces sociétés²¹. À l'intérieur de ces dernières, le conte représente cet « espace impalpable et intemporel de la parole en performance, où se côtoient tradition et modernité, enseignement et divertissement, savoir technique et artistique, croyance et connaissance, organisation sociale et représentation de la personne, représentation du monde et symbolisme²². » Les nombreux contes et leurs manifestations, que nous retrouvons à de nombreuses reprises dans la trilogie de Jørn Riel, transmettent aux personnages les fondements culturels constitutifs de la culture à laquelle ils appartiennent.

3.3 Les fonctions culturelles du conte

Les contes *fictionnalisés* de la trilogie correspondent bien aux cinq fonctions du conte identifiées par Richard Mercer Dorson : des textes de littérature orale *échappatoire*, *étiologique*, *justifiante*, *pédagogique* et *moralisante*²³. Dorson, un folkloriste américain, s'est surtout attardé sur les liens entretenus entre la littérature orale et la culture. Il s'est entre autres intéressé aux traditions orales afro-américaines du Michigan, état où il a enseigné pendant plusieurs années. Chacune des fonctions essentielles à l'équilibre et à la préservation culturelle du groupe, tel qu'identifiée par Dorson, s'appliquent aux contes racontés par les différents personnages du récit de Riel.

²¹ Lacoste-Dujardin, Camille, « Quelques voies et modalités de la variation culturelle, l'exemple de contes kabyles » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 24.

²² *Op. cit.*, p. 215.

²³ Dorson, Richard M., *Folklore in the Modern World*, Mouton, The Hague, 1978, p. 178.

3.3.1 Échappatoire

Tout d'abord, la fonction *échappatoire* du conte correspond à sa capacité de libérer l'esprit du conteur et de son auditoire des tracas du quotidien. Dans le cas des personnages du *Chant pour celui qui désire vivre*, ceux-ci racontent pour chasser la faim, en attendant que cesse une tempête arctique, pour fuir l'ennui lors d'un long voyage ou simplement pour passer le temps lors des longs soirs d'hiver où l'obscurité et le froid les obligent à demeurer à l'intérieur. Les contes qui remplissent cette fonction sont introduits par une brève exposition de l'oisiveté des personnages, qui les pousse à raconter, comme dans ces exemples :

Pendant les longs soirs d'hiver, on passa beaucoup de temps à écouter Orulo et Pamiuq. Tous deux étaient de grands conteurs et savaient comment faire durer une histoire²⁴.

Il arriva ainsi qu'un hiver, où la tempête maintenait les gens dans les maisons, Pukiq se mit à parler à ses enfants de la femme qui avait été leur grand-mère, mais dont ils ne se souvenaient pas²⁵.

Comme le besoin de divertissement et de connaissance était grand, on profita du calme de la tempête pour courir en visite²⁶.

Lors de telles tempêtes, les gens restaient à l'intérieur des maisons. Et pendant ces longues journées oisives, ils mangeaient souvent et parlaient beaucoup²⁷.

Elle se passa la main dans les cheveux et se mit à parler très vite, comme si elle voulait fuir dans l'histoire²⁸.

Le conte prend le relais de la réalité pour mener les personnages sur les terres fertiles de l'imaginaire et faire passer les longs moments d'oisiveté.

3.3.2 Pédagogique

Lors des moments du conte, les membres les plus anciens du groupe peuvent partager leur savoir avec les plus jeunes. Le conte acquiert alors une fonction *pédagogique*. Les jeunes y puisent un savoir technique ou moral essentiel à leur survie dans le Grand Nord. Ces

²⁴ *Heq*, p. 81.

²⁵ *Heq*, p. 115.

²⁶ *Heq*, p. 171.

²⁷ *Heq*, p. 154.

²⁸ *Soré*, p. 13.

histoires prennent la forme de proverbes ou de paraboles, comme en fait foi cette courte légende expliquant l'origine de la peur des caribous :

La peur des caribous est bien connue. Et elle est apparue parce que, il y a très longtemps, un homme avait découpé un caribou dans un bout de bois puis lui avait donné vie. Mais le caribou était mauvais et tuait tout ce qu'il rencontrait. Aussi l'homme, qui l'avait fabriqué par gentillesse, se mit-il en colère, et il lui enfonça ses grandes dents de devant avec une pierre. Ce qui fit qu'à l'avenir le caribou eut toujours peur des hommes²⁹.

Ce conte enseigne aux jeunes chasseurs la subtilité nécessaire pour approcher la bête avant de l'abattre. Puisque les personnages de la trilogie vivent de la chasse, cet enseignement par le conte devient essentiel, voire vital. C'est dans la même visée pédagogique que le vieux Tutigaq partage son savoir avec Arluk par l'entremise du conte : « Il connaissait un grand nombre d'histoires, qu'il adorait raconter. Le plus souvent, il s'agissait de récits qui apprenaient à Arluk quelque chose sur la conduite des hommes³⁰. » Ainsi le jeune Arluk acquiert une partie du savoir nécessaire à sa formation de chasseur et chaman. Dans une certaine mesure, tous les contes exercent un rôle pédagogique, puisqu'ils fournissent leur lot de renseignements et de connaissances, peu importe le ton et le sujet traité.

3.3.3 Moralisateur

Se rapprochant de la fonction *pédagogique*, la fonction *moralisante* du conte permet aux protagonistes de tirer des leçons en reconnaissant leurs propres erreurs dans l'histoire même qui leur est racontée. C'est ce qu'illustre le récit raconté par Tutigaq après que deux compagnons se soient moqués d'Arluk et lui aient fait perdre son butin de chasse pour le ridiculiser. L'histoire reflète la mesquinerie des deux jeunes chasseurs et les conséquences fatales de leurs gestes. Une fois le récit terminé, « Tutigaq regarda ses invités d'un air entendu. Ceux-ci étaient assis, muets, le regard rivé à terre et les oreilles rouges. Peu après, ils sortirent de la maison et disparurent³¹. » Par son pouvoir évocateur, le conte agit directement et concrètement sur les personnages.

²⁹ *Heq*, p. 109.

³⁰ *Arluk*, p. 29.

³¹ *Arluk*, p. 31.

3.3.4 Justifiante

Les nombreuses croyances des personnages inuits et les tabous qui s'y rattachent doivent être expliqués et justifiés afin que tous s'y conforment. Encore une fois, c'est le rôle du conte de faire cette justification. En occupant une fonction *justifiante*, le conte rassure les membres de la collectivité sur le bien-fondé des règles qui régissent leur existence. Dans le premier tome, Heq justifie son long voyage vers le Nord en se référant à la mythologie de son peuple : « Le monde, que nous appelons Nunarjuaq, est plat, ce que tu peux voir de tes propres yeux. Le ciel est comme une tente et à l'extérieur de la tente se trouve l'univers. Le monde est porté par quatre piliers, et la voûte céleste, que nous appelons Qilaq, par quatre autres. Apsuma Sukanga est le pilier tout au nord. C'est là que nous allons³². » Basé sur l'un des mythes fondateurs de son peuple, le projet de Heq ne peut que faire l'unanimité auprès du groupe. Il en va de même pour le mythe de la Grande Abeille, raconté par un homme frustré par le refus de Tewee-Soo de partager sa couche. Ce conte relate l'histoire de deux femmes refusant de changer de pourvoyeur pour une nuit. Elles sont alors visitées par la Grande Abeille, créature horrible qui les fait s'écrouler de peur. « Si terrible est la colère de la Grande Abeille envers les femmes désobéissantes³³! » conclut l'homme, se faisant le plus convaincant possible devant Tewee-Soo et ajoutant qu'il faut faire son devoir si l'on veut demeurer en bons termes avec les esprits. Le recours au conte sert à justifier le plus noble des projets, tout comme le plus bas des instincts des personnages.

3.3.5 Étiologique

La cinquième et dernière fonction identifiée par Dorson est la fonction *étiologique*, rôle principal tenu par les contes dans les sociétés à culture orale. C'est à travers les contes que les mythes fondateurs, la vision de la création du monde, son au-delà et ses divinités sont transmis de génération en génération et, du même coup, conservés³⁴. Les plus jeunes sont introduits dès l'enfance aux mythes fondateurs et ils peuvent ainsi, une fois adultes, transmettre ce savoir à la génération suivante. Dans la trilogie, les contes occupent cette fonction étiologique et permettent aux personnages de connaître les mythes de la création, comme l'illustre cette histoire expliquant la séparation du jour et de la nuit :

³² Heq, p. 103.

³³ Heq, p. 131.

³⁴ Rasmussen, Knud, *Contes du Groenland*, Lausanne, Éditions Esprit ouvert, 2000, p. 9.

Car tout au début régnait la nuit, parce que le renard connaissait le mot *taaq-taaq* et souhaitait l'obscurité pour ses chasses nocturnes. Il faisait si noir, en ce temps-là, que les chasseurs devaient tremper un doigt dans l'eau pour le rendre phosphorescent. Mais ensuite il arriva que le lièvre prit possession d'un mot aussi puissant, *ubloq-ubloq*. Et lorsqu'il le jeta dans le noir pour trouver sa nourriture, la lumière se fit, et la nuit se sépara du jour. C'est ainsi que cela s'était passé, Shanuq le savait. Les ancêtres l'avaient raconté et c'est pour cela que c'était vrai³⁵.

Cette foi inébranlable en la parole des ancêtres, évoquée à la fin du passage, nous révèle la croyance en l'efficacité de la transmission des mythes et faits culturels de ce peuple qui ne connaîtrait pas le mensonge, comme en fait foi ce témoignage recueilli par l'explorateur Knud Rasmussen auprès d'un Inuit du Groenland :

Nos histoires sont des histoires vécues, et elles ne sont pas toujours belles à entendre! Mais on ne peut embellir une histoire pour qu'elle soit plaisante, puisqu'elle doit en même temps être vraie. La langue doit être l'écho de l'événement et ne peut être adaptée selon l'humeur et le goût. On ne peut ajouter foi aux propos des nouveaux nés, mais les expériences des vieilles générations renferment des vérités. Lorsque je raconte des légendes, les paroles ne viennent pas du fond de moi, c'est la sagesse des aïeux qui parle à travers moi³⁶.

Cette confiance en la parole des ancêtres est essentielle à la transmission des contes et à celle du patrimoine culturel.

Dans les chapitres précédents, nous avons démontré que l'histoire de la mort de Heq, qui vint sous la double apparence d'un ours à la fois blanc et noir, faisait figure de mythe pour ses descendants. Répondant à la fonction *étiologique*, cette histoire est racontée par Tewee-Soo en conclusion au premier tome³⁷. Cet événement fondateur pour les personnages est transposé en conte pour permettre sa transmission de génération en génération. Dans son récit, Riel nous présente la mort de son personnage sous la forme d'un conte afin d'établir clairement cet événement comme l'un des mythes fondateurs de la lignée métisse. Le même procédé est utilisé au deuxième tome, alors que le mythe de Tewee-Soo est évoqué par Kajaka, le grand-père d'Arluk, qui lui raconte comment l'esprit de leur ancêtre inuite-indienne vit encore parmi eux.³⁸ En conclusion au roman *Arluk*, Riel évoque également

³⁵ *Heq*, p. 16.

³⁶ Rasmussen, Knut, *Contes du Groenland*, Paris, Éditions Esprit Ouvert, 2000, p. 7.

³⁷ *Heq*, p. 178 à 185.

³⁸ *Arluk*, p. 14 à 22.

l'existence du héros sous la forme d'un conte pour, encore une fois, instituer cette histoire comme l'un des grands mythes de la lignée : « On raconte qu'un homme, qui toute sa vie fut appelé Arluk, avait voyagé à travers tous les merveilleux pays de la terre³⁹. » Ces mythes, transmis oralement sous la forme de contes, sont présents dans les trois tomes de la trilogie, dont le récit s'étend sur plus de mille ans. La jeune Soré, au troisième tome, sera l'héritière qui en assurera la transmission, mais cette fois, à l'écrit.

La fidélité des contes à ces cinq fonctions culturelles nous confirme que cette forme narrative constitue l'un des fondements de la culture des personnages. Le conte agit sur toutes les sphères de la vie de la communauté, en plus d'être le dépositaire de sa culture. Chez Riel, le conte, et par extension la littérature orale, apparaît comme un discours pour l'usage interne d'une société, un discours que celle-ci tient et à travers lequel sont exprimés et transmis la plupart de ses fondements culturels. Ces fondements culturels essentiels sont au nombre de trois:

Le premier est une appréhension du monde, un savoir partagé par tous les membres de cette société, dans cette langue et cette culture particulières;

Le deuxième est une somme de représentations à valeur symbolique, qui organise ce savoir en système;

Enfin, ce système de représentation peut être un moyen de pouvoir et d'action pour ceux qui, à travers la littérature orale, le diffusent, qu'ils soient dominants ou dominés, de sorte que ce discours peut être aussi un instrument idéologique et politique⁴⁰.

Par le conte, les personnages partagent une vision du monde (1er fondement), puis cette vision est transmise à travers un système cohérent de croyances, qui facilite sa propagation (2e fondement). Les personnages qui possèdent et diffusent les contes exercent un pouvoir décisionnel sur le groupe – pensons par exemple à Heq qui justifie son long voyage en évoquant les croyances du clan⁴¹ – et il s'agit du troisième fondement.

En plus d'approfondir l'univers culturel des personnages et d'en révéler, conserver et transmettre les fondements ainsi que les origines, le conte, sous la plume de Jørn Riel,

³⁹ *Arluk*, p. 197.

⁴⁰ Lacoste-Dujardin, Camille, « Quelques voies et modalités de la variation culturelle, l'exemple de contes kabyles » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. «CREA», 2003, p. 23.

⁴¹ *Heq*, p. 103.

participe à la logique narrative en collaborant à la mythification des héros et des héroïnes du récit.

3.4 Le projet de Soré

Dans le second chapitre, nous avons abordé la problématique du lien entre l'oralité et l'écriture en analysant le projet de Soré, héroïne du troisième tome de la trilogie, qui se donne pour objectif d'écrire les contes oraux de ses ancêtres. Dans les pages qui suivent, nous présenterons le projet de ce personnage en identifiant les difficultés de la transposition écrite d'un texte oral. Nous développerons ensuite en évoquant les moyens d'écrire l'oralité et le paradoxe d'une telle entreprise.

Soré est le personnage principal du dernier tome de la trilogie et la descendante de Heq, Arluk et Tewee-Soo. Toute son enfance, elle a été bercée par les histoires de ses illustres ancêtres, que lui racontait sa mère. Après un drame conjugal, Soré se retrouve orpheline et habite un certain temps chez son oncle Lûtivik, un paisible éleveur de moutons. Le soir, l'oncle et la fillette partagent des histoires. Soré lui raconte celles d'Arluk et de Tewee-Soo alors que Lûtivik partage avec la jeune fille les histoires de son grand-père. Soré grandit ainsi entre deux univers : d'abord, le monde cruel du Groenland des années 1970 où l'alcoolisme et la violence l'ont privé de sa famille, puis dans l'univers réconfortant de ses ancêtres, qu'elle visite grâce aux contes qu'elle a hérités de sa mère. Après de nombreuses tergiversations (elle vit quelques années dans une famille danoise qu'elle quitte, puis erre au Danemark⁴²), elle revient chez Lûtivik afin de se retrouver. C'est à ce moment que le vieil homme lui suggère d'écrire les histoires qu'elle a gardées en elle depuis qu'elle est toute petite. À la recherche d'une raison d'être, d'une voie à suivre, Soré se lance alors dans cette entreprise qui s'avère être une véritable planche de salut, pour elle et pour son peuple.

3.5 Soré, l'alter ego de Jørn Riel

Raconter à l'écrit des histoires qui ont de tout temps existées à l'oral, tel est le défi de Soré. Ce projet est en quelque sorte une mise en abyme du projet d'écriture de l'auteur Jørn Riel. En effet, ne transpose-t-il pas, comme son personnage, des contes d'une tradition orale dont il a été l'auditeur privilégié lors de son séjour de seize ans au Groenland? Nous

⁴² Soré, chapitre 3.

observerons dans ce chapitre comment l'auteur et son alter ego ont dû être confrontés aux mêmes défis présentés par l'écriture d'un texte oral.

Lorsque Lûtivik propose à Soré d'écrire les histoires de ses ancêtres, cette dernière est réticente à cette idée et émet quelques réserves. Leur conversation résume la problématique de l'écriture de l'oralité et les défis que ce projet présente. Les objections de Soré évoquent les différences fondamentales entre l'écrit et l'oral :

- Ce n'est pas la même chose que de les raconter. Quand on raconte, on a des yeux à regarder et on peut exprimer la joie, le chagrin, la peur et la passion. C'est comme quelque chose qui s'ouvre en soi. Le papier, lui, il est mort. Comment pourrais-je lui raconter quelque chose? Et d'ailleurs, je fais beaucoup de fautes en Groenlandais.
- Alors, écrit en Danois, proposa-t-il.
- Quand je te les raconte à toi, je peux tout y mettre parce que je raconte en groenlandais.
- Et en danois, tu ne pourrais pas?
- Je ne crois pas.
- Alors, écris en groenlandais, écris comme tu parles⁴³.

Comme Soré l'exprime, raconter est une performance dans laquelle le conteur devient un acteur, puisqu'il doit incarner à la fois tous les personnages impliqués et qu'il interagit avec l'auditoire. Le langage corporel est aussi important que la parole. Dans un article sur l'art de raconter, Oro Anahory qualifie le phénomène qui empêche ainsi Soré d'écrire : « Le conteur et l'acteur mettent tous deux en jeu la voix et le geste. Ils se servent de techniques et d'artifices pour produire des effets⁴⁴. » Ces effets deviennent difficiles à reproduire à l'écrit. Riel abonde en ce sens en décrivant cette lacune de l'écriture, c'est-à-dire de ne pouvoir rendre vivants les éléments d'un conte oral à l'aide de la gestuelle et de la voix :

Écrire, ce n'était pas comme raconter. Quand elle racontait, elle pouvait faire des pauses, utiliser son corps, son visage et ses mains comme moyens d'expression [...] C'était si facile de raconter! Elle avait une voix, et, à travers elle, elle pouvait parler la langue des animaux, des gens et de la nature. Comment est-ce possible de transcrire les couinements et les piailllements d'un piteraqa quand il tombait de la montagne, comment pouvait-elle décrire la formation des glaces ou

⁴³ Soré, p. 42.

⁴⁴ Anahory, Oro, « L'art du conteur est-il possible dans un monde de l'écriture et de l'image? » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 185.

les profonds soupirs que poussait la glace dans le froid de l'hiver? Et la danse?
Pouvait-on écrire sur la danse sans danser⁴⁵?

Pour Soré, la parole se résume à la voix et non à ce qui est raconté. Elle se heurte ainsi à l'opposition entre l'oralité et l'écriture. Évidemment, l'écriture ne peut reproduire fidèlement toutes les caractéristiques d'un conte oral. Comme le remarque Emmanuelle Saucourt, « même si l'auteur recrée un conte, comme le ferait un conteur traditionnel, en le fixant par écrit, il opte pour les conventions de la narrativité du texte écrit⁴⁶. » Par contre, il peut « mimer » la parole et tenter ainsi de s'en approcher. Pour ce faire, il doit considérer la parole comme étant davantage qu'une simple vocalité, mais plutôt l'essence même de ce qui est raconté, peu importe le moyen. L'auteur et conteur malien Amadou Hampâté Bâ, qui a écrit de nombreux contes initiatiques peuls, à l'origine exclusivement oraux, fait instinctivement le rapprochement entre la littérature et la parole : « Qu'est-ce que la littérature, sinon de la parole couchée sur le papier? Qu'elle ait été déclamée avant d'être recueillie ou qu'elle ait éclos dans le secret de la pensée avant d'être consignée, la parole n'est-elle pas de toute façon la mère de l'écrit⁴⁷? » Riel tient un discours similaire alors que son personnage de Lûtivik tente d'encourager sa nièce à persévérer dans son projet : « Les lettres sont aussi la parole, Soré, elles peuvent devenir ta voix. Cet amortortoq [statuette], c'est ma pensée et mon récit. Mon couteau est mon outil, comme ta voix ou ton crayon. Ne pense pas à l'outil, mais à ce que tu veux raconter⁴⁸. » C'est seulement une fois surmontée la dualité oralité/écriture que Soré parvient à écrire la voix de ses ancêtres.

Dans la partie initiale du présent chapitre, nous avons soulevé la relation établie par Jørn Riel entre la parole et la vie, nous avançant jusqu'à interpréter le titre de la trilogie d'après cette relation. En observant le processus créatif de Soré, nous retrouvons la même corrélation entre la parole et la vie. Avant qu'elle ne considère l'écriture comme une manifestation de la parole, Soré voit le papier comme étant sans vie : « Le papier, lui, il est

⁴⁵ Soré, p. 43.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 217.

⁴⁷ Cité dans Saucourt, Emmanuelle, « De l'oralité à l'écriture : Amadou Hampâté Bâ » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 217.

⁴⁸ Soré, p. 43-44.

mort. Comment pourrais-je lui raconter quelque chose⁴⁹? » Elle est incapable de « donner vie au sens⁵⁰ » de ses phrases écrites. Puis, Lûtivik lui fait comprendre que la parole ne réside pas seulement dans la voix, mais dans tout moyen d'expression, quel qu'il soit. C'est alors que « Soré commença à parler au papier, et ce qui auparavant lui avait paru mort s'anima, lorsqu'elle le relut [...] Elle obligea le papier à recevoir sa parole et peu à peu celle-ci lui parut contenir la vie elle-même⁵¹. » Cette parole-vie sauve Soré en lui donnant espoir et en lui permettant de jouer un rôle au sein de son peuple. C'est cette même parole qui nourrit Arluk dans le deuxième tome et le sauve de la famine, et c'est également cette dernière qui survit de génération en génération à travers le conte, noyau de toute tradition orale, qui maintient en vie la culture des personnages inuits et groenlandais du *Chant pour celui qui désire vivre*.

3.6 Le métissage comme écriture

Dans le deuxième chapitre, nous avons établi que le projet d'écriture de Soré, qui consiste à fixer à l'écrit des mythes de la tradition orale groenlandaise, peut être considéré comme un métissage culturel. En effet, Soré valorise la tradition orale de son peuple tout en la réconciliant aux valeurs de l'écriture. Malgré sa fixation par l'écrit, le conte poursuit sa fonction culturelle principale au sein du peuple inuit : celle de perpétuer la tradition ancestrale en préservant les mythes fondateurs. L'écriture prend ainsi le relais de la parole. Alors que Oro Anahory souligne que l'écriture, dans sa pratique, marque un passage du collectif à l'individuel, Riel, dans son œuvre, tente de lier les deux pratiques :

L'écriture comme la lecture sont des actes qui n'engagent que l'individu isolé. On est absorbé par la lecture au point d'ignorer le monde qui nous entoure. La parole, par contre, ne peut pas faire abstraction de l'autre. Au contraire, elle jette un pont vers lui. De plus, elle se rattache à une communauté et se définit dans ce rapport de communication⁵².

Dans le roman *Soré*, l'écriture du conte est un acte individuel certes, mais elle jette aussi un « pont vers la communauté » en ralliant ses membres autour de mythes fondateurs. C'est grâce à cette écriture que Soré renoue avec sa culture et se sent véritablement groenlandaise⁵³.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 42.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 43.

⁵¹ *Soré*, p. 44.

⁵² *Op. cit.*, p. 92.

⁵³ *Soré*, p. 25.

Le sentiment d'appartenance des personnages à la lignée métisse est renforcé tout au long de la trilogie grâce, entre autres, aux nombreux contes dans lesquels les personnages se reconnaissent et auxquels ils peuvent s'identifier. Le mélange culturel de l'entreprise de Soré s'observe aussi par la publication bilingue de ses textes⁵⁴ et dans un style à mi-chemin entre l'écriture et l'oralité. En effet, voici comment Lûtivik suggère à Soré de composer ses contes : « Alors, écris en groenlandais, écris comme tu parles⁵⁵. » Cela suppose que son écriture emprunte des traits à l'oralité afin de demeurer le plus fidèle possible à la « tradition vivante⁵⁶ » qu'est le conte oral, pour emprunter l'expression d'Amadou Hampâté Bâ. La thématisation de l'écriture de la langue inuktitut illustre le passage de ce dialecte à une langue reconnue, qui a dû surmonter des obstacles importants avant de devenir une langue écrite, comme l'a écrit Régis Boyer : « L'inuktitut du Groenland, codifié sur la base du dialecte de la côte occidentale, de loin le plus important par le nombre des locuteurs, aura eu deux obstacles difficiles à franchir dans son histoire : celui de son passage au statut de langue parlée à celui de langue écrite et celui de son adaptation aux nécessités terminologiques du monde moderne⁵⁷. » Concernant le premier obstacle, Boyer remarque qu'il a pu être surmonté grâce, surtout, au développement d'une littérature autochtone dont le style se trouve à mi-chemin entre l'oralité et l'écriture : « parfaitement adapté au discours poétique et, plus généralement, aux formes du discours oral, l'inuktitut n'était pas préparé aux exigences de structuration de la prose. La plupart des écrivains, formés à l'École normale, ont adopté la forme de l'exposé, moyen terme entre le parler et l'écrit⁵⁸. » C'est exactement ce que la jeune Soré tente pour écrire ses récits, soit un compromis entre le parler et l'écrit, qui transpose fidèlement la voix de ses ancêtres.

3.7 L'écriture métisse de Riel

Il nous est impossible de mesurer à quel point l'écriture de Soré s'approche de l'oralité, puisque ses récits ne sont pas reproduits dans le texte de Riel. Par contre, la volonté

⁵⁴ Soré, p. 45.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 215.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 521.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 521.

de saisir l'oralité est celle de Jørn Riel, puisque ce dernier partage le même projet que son alter ego : la fixation par l'écrit des mythes oraux de la tradition groenlandaise. Pour rendre ces contes le plus fidèlement possible, Riel a dû utiliser certains procédés que nous analyserons maintenant.

Comment peut-on saisir l'oralité d'un conte avec le moyen qui nous est le plus courant et nécessaire pour transmettre cette narrativité : l'écriture? Emmanuelle Saucourt, dans une analyse des contes d'Amadou Hampâté Bâ, répond ainsi à cette question : « il [le chercheur] va alors être dans l'exigence d'adapter son écrit avec des marques d'oralité⁵⁹. » Voyons si, dans l'écriture de Jørn Riel, nous retrouvons des traces d'oralité. Pour ce faire, nous identifierons quelques différences entre le style écrit et le style oral, en citant de nouveau Oro Anahory :

Alors que l'écrit évite les répétitions, l'oral les cultive. L'écrit peut se permettre des phrases longues, que le lecteur peut relire à sa guise, tandis que l'oral se sert de phrases plus courtes, qui correspondent au temps d'attention d'un auditeur et non pas aux possibilités d'un lecteur. L'écrit évite le chaos et se conforme à une structure et à une syntaxe relativement rigides. L'oral, lui, est fait d'hésitations, de retours en arrière, de silences et de méandres. Il prend des libertés avec la syntaxe, la grammaire et le lexique. Il est beaucoup plus débridé. Le choix de tournures familières, de mots qui frappent l'imagination et de formules qui se répètent sont les clés de la langue orale⁶⁰.

Il serait pertinent de mentionner que, bien que notre analyse porte sur la traduction française de l'œuvre de Jørn Riel, cette dernière demeure fidèle à la version danoise en ce qui a trait au lien entretenu avec l'oralité. Un entretien avec la traductrice de la trilogie, Inès Jorgensen, nous a permis de confirmer que le style original de l'auteur danois a le même lien avec l'oralité que sa traduction⁶¹.

Revenons maintenant sur les distinctions, mentionnées plus haut, entre le style oral et le style écrit. Le premier point soulevé par Oro Anahory est celui de la longueur des phrases. Un style oral favorise des phrases plus courtes qui correspondent au temps d'attention de l'auditoire. Or, c'est précisément l'une des caractéristiques distinctives de l'écriture de Jørn

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 215.

⁶⁰ Anahory, Oro, « L'art du conteur est-il possible dans un monde de l'écriture et de l'image? » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 182.

⁶¹ Cet entretien a eu lieu via internet au mois d'octobre 2005.

Riel. En effet, son écriture est faite de phrases courtes et concises. Il ne se laisse jamais emporter par une envolée lyrique. Ses phrases sont simples et sans artifice, reflétant en cela la simplicité des hommes dont il raconte les histoires. Les remarques d'Inès Jorgensen sur l'écriture de Riel sont révélatrices à cet égard :

Riel n'est pas à proprement dit un écrivain « littéraire », il a fait de sa vie son écriture, ou de son écriture, la vie [...] c'est essentiellement le lien entre la vie et l'écriture qui l'anime. Dans le sens où le voyage n'est voyage que s'il est raconté à autrui, être un cadeau pour autrui. En ce sens, c'est vraiment l'âme du conteur, celui qui, passant d'un lieu à l'autre, doit apporter son offrande sous la forme d'un récit, qui à la fois explique sa propre présence dans le lieu choisi et contribue à la connaissance du monde. Son style en est imprégné. Ses phrases sont courtes, concises, et souvent sous-tendues d'humour. Ce n'est donc pas la traduction, mais véritablement son style qui reflète l'oralité⁶².

Le caractère dit « non littéraire » des œuvres de Jørn Riel est reconnu à la fois par son lectorat danois et français que par ses éditeurs et traducteurs. La fondatrice des Éditions Gaïa⁶³, Suzanne Juul, remarque que « dans la majeure partie de l'œuvre de Jørn Riel, l'oralité est omniprésente, et au Danemark, on fait d'ailleurs bien plus souvent référence à Jørn Riel comme un conteur plutôt qu'un romancier⁶⁴. »

Outre les phrases courtes et lapidaires, qui évoquent le style oral, Riel prend des libertés avec le lexique en employant des mots qui frappent l'imagination. Dans la trilogie, nous retrouvons une multitude d'expressions en inuktitut qui couvrent toutes les facettes de la culture inuite. Ce lexique, en plus de plonger le lecteur au cœur de cette culture, accentue le caractère oral de l'écriture de Riel. En effet, rencontrés pour la première fois, ces mots étrangers demandent à être prononcés à haute voix afin d'en saisir toute la sonorité et de bien les imprégner dans la mémoire. Des expressions telles que « inuk uvanga⁶⁵ » (je suis homme), « Tornassuq⁶⁶ » (grand esprit inuit) et « Kukoriaq⁶⁷ » (bête aux sabots acérés pouvant avoir dix pattes) frappent l'imagination et, une fois prononcées, font jaillir du texte la véritable voix

⁶² Propos recueillis lors d'un entretien via courriel en septembre 2005. Nous remercions Inès Jorgensen de sa collaboration.

⁶³ Cette maison d'édition a été fondée pour faire connaître Riel au lectorat français. Ensuite, ses fondateurs ont édité d'autres auteurs scandinaves.

⁶⁴ Propos recueillis lors d'un entretien via courriel en septembre 2005. Nous remercions Suzanne Juul de sa collaboration.

⁶⁵ *Heq*, p. 79.

⁶⁶ *Arluk*, p. 202.

⁶⁷ *Arluk*, p. 200.

des personnages inuits. Ce réflexe de réciter tout haut se manifeste aussi à la lecture des chants cités préalablement. En les lisant, le lecteur est porté à rechercher le rythme du chant, donnant ainsi au texte le relief de la voix du personnage. Chaque expression inuktitut correspond à une explication en annexe, qui éclaire le lecteur. Au fur et à mesure de la trilogie, nous nous apercevons, à la lecture des notes, que certaines se ressemblent ou semblent se répondre. Ainsi, les notes s'appellent et se complètent, étoffant notre champ de compréhension. Les expressions du conte ne sont plus alors prises comme des entités solitaires, mais comme une infime partie d'un tout participant à la construction d'un imaginaire. Elles forment une constellation d'informations, à l'intérieur même du récit, dans laquelle le lecteur puise pour éclairer sa lecture. Ce principe d'autoréférence, Emmanuelle Saucourt l'observe dans les contes d'Amadou Hampâté Bâ :

À la lecture des termes de chaque note, nous ne nous reportons plus aux référents de notre culture, nous allons puiser dans les multiples informations dispersées à travers les contes. Les jeux de pistes et de renvois entre les notes et les différents ouvrages, les interrogations que suscitent certaines explications et la curiosité qu'elles éveillent, tout ce parcours ne nous met-il pas en situation d'apprentissage? On semble renouer, par le biais de notes, la relation privilégiée qui unit le conteur et son auditoire : celle d'une transmission incessante et complète⁶⁸.

L'interprétation d'Emmanuelle Saucourt peut s'appliquer à l'œuvre de Jørn Riel. Les notes nous renseignent sur la culture inuite et deviennent des pauses lors desquelles le narrateur prend le temps d'expliquer, de préciser ou d'étoffer des informations qui ajoutent à la teneur de l'histoire racontée. Le lecteur sort un instant du récit, sans toutefois quitter l'univers du conteur, qui ne fait que jouer avec le rythme de la narration. Ses notes, qui finalement sont le relais des digressions de l'oralité, sont les « agents rythmiques du conte », pour emprunter l'expression d'Emmanuelle Saucourt⁶⁹. La question du rythme est d'ailleurs essentielle à l'oralité du texte écrit. Joseph J. Lévy et François Laplantine remarquent que « c'est seulement l'importance accordée aux signes au détriment du rythme qui efface l'oralité d'un texte, lequel peut être parlé, chanté, filmé ou écrit. L'oral est rythme, prosodie, modulation de

⁶⁸ Saucourt, Emmanuelle, « De l'oralité à l'écriture : Amadou Hampâté Bâ » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 219-220.

⁶⁹ *Op. Cit.*, p. 218.

la voix comme mode de signifier autant dans l'écrit que le parlé ou le chanté⁷⁰. » De son côté, Henri Meschonnic souligne que « le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement dans la parole⁷¹. » C'est ce rythme de la parole que Riel recrée avec ses phrases courtes et lapidaires, son langage simple et ses « notes-pauses », pendant lesquels le conteur modifie le cours de son récit pour « dialoguer » avec son « auditoire-lectorat », et pour le mettre à l'aise dans son univers fictif.

3.8 Jørn Riel, l'âme du conteur

Henri Meschonnic considère que « l'oralité est une propriété possible de l'écrit comme du parlé⁷². » Il est donc tout à fait envisageable de considérer que l'écriture de Riel entretienne un lien étroit avec l'oralité et que ce lien soit une propriété de toute écriture. Par contre, ce lien n'est pas exclusivement fondé sur les marques d'oralité contenues dans le texte. Inès Jorgensen fait référence à « l'âme du conteur » pour désigner l'écriture de l'auteur danois. Cette relation privilégiée avec l'art de raconter renforce l'oralité de l'écriture de Jørn Riel et se trouve au cœur de son processus d'écriture. En effet, ce dernier emprunte des méthodes de compositions propres aux conteurs.

Conteuse contemporaine, Oro Anahory constate que l'une des étapes importantes pour transposer une histoire de l'écrit à l'oral, ou vice-versa, consiste à déconstruire le texte et à le sortir de son carcan littéraire ou oral. « Pour cela, il est bon de laisser flotter le texte longtemps avant de le fixer dans une forme plus ou moins définitive. Dans ce processus de réécriture, le conteur doit arriver à trouver l'expression juste et personnelle, qui imprime sa propre touche à l'histoire⁷³. » De même, Riel n'a pas écrit sa trilogie alors qu'il était au Groenland, de 1950 à 1966. Il a plutôt attendu le début des années 1980 (les trois tomes étant publiés en danois entre 1983 et 1985), tout en prenant le temps de parcourir lui-même les

⁷⁰ Laplantine, François et Joseph J. Lévy, « Entre oralité et écriture : l'entretien » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 202-203.

⁷¹ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1995, p. 143.

⁷² *Op. Cit.*, p. 151.

⁷³ *Op. Cit.*, p. 182-183.

itinéraires respectifs des trois personnages principaux⁷⁴. Ses personnages et leurs histoires ont « flotté » longtemps dans l'esprit de Jørn Riel. C'est ce qu'il révèle dans sa préface au roman *Arluk* : « Cela m'aura été une tâche facile puisque les personnes décrits dans ses pages ont vécu longtemps dans mon esprit⁷⁵. » En véritable conteur, il a vécu avec ses personnages et n'a fait que transposer leurs récits.

C'est également l'âme du conteur qui l'a poussé à écrire une trilogie sur une famille inuite. Traditionnellement, le conteur partage et perpétue une tradition et devient ainsi le lien entre anciennes et nouvelles générations. En postface au dernier tome, Riel dévoile son objectif : « Mon espoir avec cette trilogie sur l'histoire d'une famille à travers un millénaire est d'être parvenu à planter quelques racines dans le passé. Quelques petites racines sans prétention dont la jeune génération inuite pourra peut-être tirer quelque substance⁷⁶. » L'intention de Jørn Riel est celle-là même qui, de tout temps, a poussé les conteurs traditionnels à partager leurs histoires : la transmission d'un patrimoine culturel. L'écriture de l'auteur danois remplit un rôle originellement joué par le conte oral. De plus, son cheminement créatif correspond à celui du conteur.

Oro Anahory, en comparant un texte oral à sa version originale écrite, souligne que la première brode autour du texte écrit. « Le conte gagne ainsi en puissance évocatrice dès lors qu'il est enraciné dans le concret, avec des noms qui le rattachent à un lieu et qui ont un pouvoir évocateur⁷⁷. » Nous avons fait la comparaison entre un conte groenlandais et la version du même conte dans la trilogie. N'ayant pas d'accès direct au conte oral, faute de conteur groenlandais, nous avons choisi un conte tiré d'un ouvrage de l'explorateur et ethnologue Knud Rasmussen, le plus imminent spécialiste en la matière, à qui la langue et la pensée inuites sont familières⁷⁸. Nous comparerons les versions du « Conte de la lune et du soleil », mythe central dans la culture inuite, non pas pour confronter l'oral à l'écrit, puisqu'il s'agit là de deux contes écrits, mais pour observer comment Riel s'approprie le conte et

⁷⁴ Naulleau, Éric, « Jørn Riel: Bobas à babord! » in *Le matricule des anges*, no 27, août-septembre 1999, p. 16 à 19.

⁷⁵ *Arluk*, p. 8.

⁷⁶ *Soré*, p. 167.

⁷⁷ *Op. Cit.*, p. 184.

⁷⁸ Knud Rasmussen a vécu toute sa vie avec les Groenlandais et appartient aux deux cultures, danoise et groenlandaise.

l'intègre à son récit, sans toutefois modifier l'essence même du mythe. La version originale, telle que recueillie par Rasmussen, courte et sans détail, ne fait que relater les faits :

Le frère Lune habitait la même demeure que sa jeune sœur Soleil. Rapidement, le frère Lune éprouva un véritable amour pour sa sœur. Il commença alors à dormir avec elle chaque soir. Une nuit, ne sachant pas de qui il s'agissait, car les visites se déroulaient toujours dans l'obscurité, la sœur Soleil fit une marque à la suie sur le bras de son visiteur. C'est ainsi qu'elle put savoir qui était cet amant. La sœur Soleil en eut honte, alluma une torche qui avait trempé dans l'huile, et s'enfuit. Dès qu'elle eut franchi le seuil de la maison, elle leva sa troche au-dessus de sa tête et se mit à flotter dans l'air. Voyant cela, les gens s'écrièrent : « La sœur de la lune s'envole ! » À ces mots, le frère Lune alluma également un morceau de tourbe sèche, sortit en courant, flotta un moment dans l'air, et vola à la poursuite de sa sœur. Mais elle était plus rapide, et le morceau de tourbe se consuma. Le soleil avait déjà atteint son zénith, et la lune n'avait pas parcouru la moitié du ciel que sa troche s'était éteinte. C'est ainsi que le soleil et la lune furent créés⁷⁹.

Voici maintenant comment Riel insère ce conte dans son récit :

Lentement, il tourna la tête vers la lune qui s'élevait vers l'habitat, au-dessus des collines violettes. C'était comme si l'homme-lune hésitait à se mettre à la poursuite de sa sœur, le soleil. Peut-être s'attardait-il auprès de ses souvenirs, peut-être avait-il de la peine à quitter cette terre aimée où, à l'abri de l'obscurité, il avait couché avec sa sœur. Peut-être était-il un peu honteux d'avoir usé de son corps avant qu'elle se rende compte avec qui elle couchait. Avant que, effrayée, elle ne bondisse vers le ciel une torche à la main. Heq soupira, absorbé par la pensée de la femme-soleil. Depuis combien de temps maintenant était-elle partie? Et pourquoi bondissait-elle là-haut avec sa torche de tourbe, éternellement poursuivie par l'homme-lune? Peut-être celui-ci était-il un peu en colère, comme il l'était-lui-même⁸⁰?

Il est facile de remarquer que Riel brode autour du texte original, comme le conteur, selon Oro Anahory, brode autour de la version écrite et l'enracine dans le concret. La légende n'apparaît plus sous la forme d'un conte, mais dissimulée sous la forme de réflexion de Heq, qui contemple la lune. Le mythe prend vie sous la plume de Riel, qui nous le présente comme faisant partie des croyances déjà assimilées par son personnage. Il fait référence au conte original, sans toutefois le raconter en totalité. Riel le conteur s'approprie le conte et le livre à sa façon. Plusieurs mythes groenlandais sont ainsi utilisés par Riel pour étoffer son récit, approfondir ses personnages et lier son écriture à la tradition orale inuite qui l'inspire. C'est le

⁷⁹ Rasmussen, Knud, *Contes du Groenland*, Lausanne, Éditions Esprit ouvert, 200 p. 19-20.

⁸⁰ Heq, p. 60.

cas de la légende de Isserfik⁸¹, évoquée à deux reprises dans le roman *Soré*, dont une fois dans le rêve que fait la jeune Groenlandaise qui s'imagine être Isserfik⁸², cette jeune femme qui s'unit à un aigle et donna naissance à des enfants moitié homme, moitié aigle. De même, le mythe de Sedna⁸³ figure parmi les légendes évoquées par Heq et Arluk. Dans son processus d'écriture, Riel emprunte le procédé que certains conteurs utilisent pour transposer un texte écrit en conte oral, adoptant ainsi une posture de conteur.

Resserrant les liens entre son écriture et la tradition orale inuite, Riel reprend les grands thèmes de cette littérature et s'en sert comme canevas pour sa trilogie. Le roman *Arluk* en est l'exemple le plus significatif. Dans ce dernier, l'auteur reprend le thème de l'orphelin abandonné, qui s'entraîne à devenir chaman pour compenser son enfance difficile. La description de ce thème dans l'*Histoire des littératures I* est un résumé fidèle du deuxième tome de la trilogie de Riel :

La revanche de l'orphelin persécuté, thème universellement reconnu, jouit d'une grande faveur dans l'Arctique, où la situation de l'enfant sans parents est, plus que partout ailleurs, précaire et misérable. Relégué à la dernière place de la maison commune, mal nourri, brimé ou encore abandonné avec une vieille parente et subsistant péniblement, l'orphelin rêve de compensations éclatantes et s'entraîne à devenir chaman⁸⁴.

Dans ce même tome, Riel exploite le thème de l'« homme fort », cher à la tradition orale inuite. Le deuxième chapitre relate la mort du grand-père du jeune Arluk, qui devient ainsi orphelin et est pris en charge par Usukutoq, l'homme-fort du clan. Ce dernier ne partage pas ses butins de chasse avec les autres membres du groupe, qui n'osent protester étant donné sa réputation de meurtrier. De plus, il maltraite l'orphelin, le nourrissant à peine et allant même jusqu'à lui arracher une oreille dans un moment de rage. Arluk finira par le tuer, à la joie des autres membres du village, car « beaucoup d'entre eux avaient des comptes à régler avec Usukutoq⁸⁵. » Ce chapitre reprend le motif de l'homme fort tel que décrit dans l'*Histoire des littératures I* : « Or, dans presque tous les récits, l'homme fort apparaît comme un tyran

⁸¹ Rink, Henry, *Tales and Traditions of the Eskimo*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1974, p. 465-466.

⁸² *Soré*, p. 75-76.

⁸³ *Op. cit.*, p. 41-42.

⁸⁴ Queneau, Raymond (dir.), *Histoire des littératures I*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 1585-1586.

⁸⁵ *Arluk*, p. 28.

qui, au lieu de pourvoir à la communauté en gibier, abuse de sa force pour dépouiller les autres, jusqu'à ce que le héros de l'histoire parvienne à le tuer, à la satisfaction des opprimés⁸⁶. » Arluk deviendra ensuite un chaman respecté, conformément au motif de l'orphelin. Avec *Le chant pour celui qui désire vivre*, Riel reprend les thèmes principaux de la tradition inuite, y lie intimement sa trilogie, qui en devient la continuation.

3.8.1 La mise en scène du conte par l'écriture

Constamment en relation avec l'univers du conte, l'écriture de Jørn Riel met en scène le « moment du conte » par des moyens similaires au rituel des personnages de conteur de la trilogie. Le conte n'est pas seulement une histoire illustrant des croyances particulières, mais il est aussi un moment vécu et partagé par une communauté. Ce moment, l'écriture doit le mettre en scène afin de faire état de toute sa portée. Nous allons comparer le « moment du conte » dans l'écriture de Riel au rituel des conteurs dans le récit afin de démontrer que Riel et les conteurs procèdent de façon similaire. Pour ce faire, nous prendrons en exemple le roman *Heq*, lequel se termine avec quatre chapitres correspondant chacun à un conte différent. Nous nous concentrerons particulièrement sur le chapitre treize, dans lequel Pukiq, la sœur de Heq, raconte la mort de leur mère.

Comme tous les conteurs dans la trilogie, Riel contextualise l'histoire afin de suggérer au lecteur une atmosphère bien précise. Le conteur met tout d'abord en place un cadre spatio-temporel dans lequel le récit prendra forme. Ainsi, après avoir manifesté le désir de parler de sa défunte mère, Pukiq raconte longuement la journée où son neveu Taq avait attrapé son tout premier phoque et la grande fête organisée pour l'occasion⁸⁷. Patiemment, elle prépare son auditoire en lui permettant de bien saisir le contexte et le climat dans lequel son récit se déploie. À l'instar de Pukiq, Jørn Riel prépare son lecteur à pénétrer dans un univers imaginaire et fantastique, celui du conte, en séparant du reste du roman *Heq* les quatre derniers chapitres réunis sous le titre « La tempête ». Cette tempête dure quatre jours, d'où les quatre chapitres, et oblige les personnages à s'isoler dans les igloos et à se raconter des histoires pour passer le temps. Nous reconnaissons ici la fonction *échappatoire*⁸⁸ identifiée préalablement, qui consiste à fuir la monotonie du quotidien par le conte. La mise

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 1586.

⁸⁷ *Heq*, p. 154-156.

⁸⁸ Dorson, Richard M., *Folklore in the Modern World*, Mouton, The Hague, 1978, p. 178.

en retrait de ces chapitres, véritable rupture dans le récit, attire l'attention du lecteur. Ce dernier s'attend alors à un segment spécifique dans lequel des événements importants doivent se dérouler. De plus, en introduction au premier chapitre de « La tempête », Riel plonge le lecteur dans un univers imaginaire en racontant la légende du vent du Nord dans laquelle un chasseur, pour calmer les violentes intempéries, affronte la femme à l'origine des terribles tempêtes arctiques⁸⁹. D'entrée de jeu, Riel fixe un cadre spatio-temporel favorable à la diffusion de contes, puis il plonge son lecteur dans l'imaginaire fantastique inuit. Dans un cadre plus général, si nous considérons le roman *Heq* comme un long conte, le prologue fait office d'introduction au cadre spatio-temporel ainsi qu'à l'univers fictif du conte. Dans ce prologue, Riel imagine la traversée du détroit de Béring par des chasseurs asiatiques et mentionne que son roman s'inspire de ces chasseurs⁹⁰. Il admet d'abord le caractère fictif de son récit, mais affirme également se baser sur des faits historiques, installant ainsi un doute sur la véracité et le caractère fictif, par la même occasion, de son histoire. Ainsi, la mémoire et l'imaginaire se mélangent et le lecteur est porté à les confondre. C'est d'ailleurs sur ce doute que repose sa série de *Raconteurs arctiques*, qu'il définit comme étant « une histoire vraie qui pourrait passer pour un mensonge. À moins que ce ne soit l'inverse⁹¹ ». Tel un véritable conteur jonglant avec la réalité et la fiction, Riel laisse constamment planer un doute qui permet au lecteur de croire en ses récits. « La tempête » représente une rupture dans le cours normal du récit, mais aussi une rupture dans le quotidien des personnages, qui, confinés à leurs étroites demeures de glace, oublient leurs soucis et leur travail, rompent avec le monde pour se laisser envoûter par la voix du conteur.

Nous l'avons mentionné, le conte est un moment partagé par plusieurs acteurs et non une simple histoire racontée dans des conditions aléatoires. Reconnaisant la spécificité du moment du conte, François Ricard le qualifie de « cérémonie » :

On risque, en le ramenant à son seul thème, de ne pas saisir la nature véritable du conte. Car l'essentiel n'en réside pas tant dans l'histoire, la légende ou le fait narré, que dans l'événement particulier que suscite cette narration. Un conteur,

⁸⁹ *Heq*, p. 153.

⁹⁰ *Heq*, p. 5-6.

⁹¹ Cité dans Naulleau, Éric, « Jørn Riel : Bobas à babord » in *Le matricule des anges*, No 27, août-septembre 1999, p. 16.

des hommes réunis autour de lui pour l'entendre, un ensemble de rites et une fable : une cérémonie⁹².

Donnant souvent l'impression de surgir de façon impromptue, cet événement doit en fait remplir certaines conditions nécessaires à sa réalisation. Parmi celles-ci, l'atmosphère dans laquelle se retrouve le conteur et son auditoire doit être propice à une écoute attentive. L'écriture de Riel tente de recréer cette atmosphère. Confinés à leur habitat, les personnages-auditeurs et le conteur sont confortablement installés, repus et prêt à écouter une histoire, qui fera sombrer certains d'entre eux dans un sommeil méditatif, comme dans ces exemples :

Assise sur la couche, les jambes tendues devant elle, Pukiq était en train de coudre des sous-vêtements en peau de pingouin pour Inuttiaq. Ses trois enfants étaient serrés contre elle et le plus jeune, qui n'avait que quatre ans, suçait de temps en temps son sein, plus par habitude que par faim⁹³.

« On désire raconter une histoire ». La fillette fit immédiatement passer le chuchotement et les conversations cessèrent. On regarda Simutaq qui, assise sur le bord de la couche, regardait le sol, gênée par tant d'attention. [...] Elle regarda les nombreux visages tournés vers elle et vit qu'un certain nombre de ses auditeurs lui faisaient des signes encourageants⁹⁴.

Le conteur annonce rituellement qu'il va émerveiller les auditeurs, ces derniers cessent toute activité et un silence cérémonieux s'installe, tandis que le réel s'évanouit pour laisser la place à l'imaginaire du conteur. Toute les scènes de conte chez Riel correspondent aux mêmes paramètres. Le personnage du conteur profite du moment d'allégresse et de détente suivant le repas et annonce qu'il désire raconter. Lors de ces scènes, les auditeurs sont installés et prêts à écouter une histoire. Cette répétition des mêmes conditions et étapes qui mènent au conte dévoilent une démarche ritualisée. Afin de clore ce que François Ricard appelle cette « cérémonie », Riel fait toujours un retour sur l'auditoire, un retour au réel après une envolée vers les contrées fantastiques du conte. Ce retour à l'auditoire interpelle le lecteur, qui est incité à méditer sur l'histoire racontée pour bien s'en imprégner. « Pukiq s'appuya contre les peaux de la couche et prit son plus jeune fils endormi contre elle. Et on

⁹² Ricard, François, « Préface » in Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1991, p. 7.

⁹³ *Heq*, p. 154.

⁹⁴ *Heq*, p. 172-179.

ne parla que peu ce soir-là, les pensées de chacun étant absorbées par ce qui venait d'être raconté⁹⁵ ».

Ainsi, le moment du conte est mis en scène par l'écriture et contribue à faire de cet évènement une véritable cérémonie, un rituel au cours duquel le passé revit, des valeurs sont transmises et une culture se perpétue.

3.9 L'écriture de Riel, un métissage culturel

L'écriture est un art sédentaire alors que le nomadisme est le mode de vie originel de l'homme, dont la narrativité s'est toujours exprimée par l'oralité. La rencontre de ces deux pratiques narratives, issues de cultures différentes, donne un résultat intéressant dans l'œuvre de Riel. Ce dernier, ainsi que son alter ego le personnage de Soré, en écrivant des contes oraux, sédentarisent un élément important issu d'une culture nomade. Paradoxalement, cette sédentarisation permet aux récits de voyager davantage, grâce à leur publication. Camille Lacoste-Dujardin fait état de ce paradoxe qui permet au conte écrit de voyager :

L'écrit fixe la production littéraire. En revanche, grâce à son support mobile, l'écrit est plus apte à diffuser des textes loin et hors du temps de leur contexte d'émission-réception, indépendamment des conteurs et de leurs auditoires, alors qu'il a fallu attendre le magnétophone pour que voyage seule la parole vivante du conte, ou que les conteurs eux-mêmes se déplacent⁹⁶.

Au lieu de menacer la tradition orale, la sédentarisation du conte, symbole de la culture nomade, dynamise sa diffusion et renouvelle les liens entre la communauté contemporaine et la culture traditionnelle. Par son écriture et son récit, Riel réconcilie l'oralité aux valeurs de l'écriture, alors que cette dernière joue le rôle que jouait la parole dans les sociétés à tradition orale : l'écriture fait figure de conteuse qui voyage pour partager une histoire, véritable dépositaire d'une tradition ancestrale. Valorisée par Riel, cette fusion productive de deux pratiques narratives issues de deux cultures différentes constitue, à notre avis, un exemple réussi de métissage culturel.

Les manifestations de la parole dans la diégèse, les marques d'oralité dans l'écriture de Riel, ainsi que le mélange d'expressions inuktitut dans la langue danoise (française pour la traduction), situent cette écriture à mi-chemin entre le style oral et le style écrit, dans un

⁹⁵ *Heq*, p. 161.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 24.

entre-deux propre au métissage – constamment entre deux devenirs – qui participent également à ce métissage culturel. Cette double appartenance, à la fois à la culture de l'écriture et à celle de l'oralité, confère à Jørn Riel une voix particulière, une voix de conteur.

La récupération des nombreux mythes fondateurs et des grands thèmes de la littérature orale inuite contribue également à ce projet d'écriture métisse. En effet, les objets culturels inuits que sont les mythes, les contes et les thèmes populaires sont recontextualisés dans un texte tout en conservant, après adaptation, leurs caractéristiques essentielles. Cette adaptation, qui permet de conserver l'essence culturelle des contes et des mythes, n'est pas sans rappeler l'adaptation culturelle et identitaire des personnages, que nous avons observée dans les deux premiers chapitres, et qui débouchait sur des phénomènes de métissage. L'écriture de Riel semble véritablement être métisse, tout comme le sont ses personnages.

De plus, la structure de la trilogie renforce ce mélange constamment valorisé par l'auteur. En effet, *Le chant pour celui qui désire vivre* prend à la fois la forme d'un long conte, à l'image de la tradition orale inuite, et celle d'une saga familiale dont les littératures scandinaves sont les plus dignes représentantes⁹⁷.

À la lumière des trois chapitres de ce mémoire, nous constatons que Jørn Riel valorise le métissage tant par la forme que par le contenu de son récit. Le mélange y est présent, et ce à tous les niveaux : biologique, culturel, diégétique et extra diégétique. Son écriture dresse le portrait d'une famille qui, à force de rencontres faites d'altérité, se forge une identité métisse renforcée avec les époques. En symbiose avec les thèmes et enjeux du récit, l'écriture de Riel illustre le métissage culturel en empruntant à des cultures différentes ses caractéristiques distinctives, qui en font une écriture vivante, en lien direct avec les réalités qu'il met en scène. Chez Riel, forme et contenu valorisent ainsi le mélange. Ce dernier apparaît comme étant productif, nomade, bienfaiteur, rassembleur et réconciliant. C'est pourquoi son écriture, et son œuvre, peuvent être considérés comme des exemples réussis de métissage culturel.

⁹⁷ Sur celles-ci, voir : Boyer, Régis, *Sagas islandaises*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 1994 p.

CONCLUSION

Dans notre introduction, nous avons fait référence à l'utilisation particulière que fait Jørn Riel de la notion de métissage dans l'écriture de sa trilogie *Le chant pour celui qui désire vivre*. S'observant dans différents aspects de son œuvre, cette valorisation confère à son écriture un caractère singulier. Qu'en est-il de cette écriture et comment est-elle influencée et façonnée par la présence de cette notion? Pour répondre à cette question, il nous faudra revenir brièvement sur nos observations précédentes.

La valorisation du métissage biologique et culturel s'observe d'abord au niveau diégétique. *Le chant pour celui qui désire vivre* met en scène des personnages animés et façonnés par ces différentes manifestations. Ces dernières modèlent la culture et l'identité des protagonistes et leur permet, entre autres, de préserver une spécificité ethnique et culturelle qui est soulignée dans chacun des trois romans. Le récit de Riel s'articule donc sur cette notion et en fait l'apologie en lui réservant une place privilégiée.

Nous avons aussi remarqué que le processus artistique qui a donné naissance à la trilogie se réclame du métissage culturel en ce sens où Riel transpose à l'écrit une tradition orale, provoquant ainsi la rencontre entre deux pratiques narratives issues de deux cultures différentes. Cette coexistence, loin de contaminer les deux modes narratifs, se révèle être productrice, luxuriante même, du point de vue créatif. Les nombreuses marques d'oralité recensées dans l'écriture de Jørn Riel confèrent à cet auteur une voix de conteur davantage qu'une voix de romancier. Cette forte présence de l'oralité révèle sa propension à s'inspirer du métissage dans son processus d'écriture. D'ailleurs, la mise en scène de sa propre entreprise d'écriture dans le troisième tome n'est pas un hasard, elle dévoile la préoccupation qu'il avait à l'égard de cette question.

Nous avons aussi observé que le nomadisme occupe une place importante dans cette œuvre. Riel, lui-même en quelque sorte nomade, entretient un lien privilégié entre cette notion et le métissage. La thématization de l'acte d'écrire et son rôle dans le roman *Soré* nous révèle le lien indéfectible qui unit l'écriture au nomadisme. En effet, nous remarquons que le rôle de l'écriture dans la vie de Soré est comparable au rôle joué par le nomadisme dans l'existence de son peuple. À l'instar du nomadisme pour les personnages du récit, l'écriture

pour Soré contribue à la résurgence de la mémoire et à la conservation de l'identité culturelle. En écrivant, la jeune Groenlandaise se remémore les contes de son enfance et fait revivre ce passé perdu. L'écriture permet à Soré de voyager, de s'évader et de fuir la réalité pour se réfugier dans l'univers imaginaire de ses ancêtres. Ce voyage de l'esprit n'est pas sans rappeler les voyages chamaniques de Heq et d'Arluk, forme spirituelle du nomadisme. C'est aussi l'écriture qui favorise la conservation et la diffusion de la culture groenlandaise, comme autrefois le nomadisme permettait au conte d'atteindre plusieurs clans et ainsi d'être diffusé par l'entremise du conteur. La narration de récits, tout comme le nomadisme, est posé par Riel comme un moyen de survie culturelle. Jacques Attali, qui s'est intéressé à l'histoire nomade de l'homme, considère que « la narration de récits est une question de vie ou de mort pour le groupe, puisqu'elle initie les jeunes aux conditions de la survie et aux principes fondateurs de l'identité collective¹ ».

De plus, le caractère métis de chaque niveau de la trilogie évoque le nomadisme. Au niveau diégétique, le récit présente des personnages constamment en mouvement, des nomades, mais aussi des êtres en constantes transformations identitaires, issus de cultures différentes, qui se retrouvent dans un « entre-deux » identitaire. Entre deux destinations, entre deux devenirs ou deux états, leur identité, comme leur corps, est en mouvement, en migration vers l'Autre, se transformant et se redéfinissant sans cesse. La présence constante du métissage n'est pas étrangère à cet état nomade dans lequel les personnages évoluent.

Au niveau extra-diégétique, l'écriture de Jørn Riel, à mi-chemin entre l'oralité et l'écriture, se situe elle aussi dans un « entre-deux » de pratiques narratives. Cette écriture toujours en mouvance se permet des digressions dans l'univers du conte, chemine sur les territoires fertiles de l'imaginaire groenlandais, dont Riel a été fortement influencé, pour nous mener toujours plus loin. Cette « écriture itinéraire » décrit tout d'abord le parcours de personnages nomades, reprend la forme narrative associée à ce mode de vie, le conte oral, et la réconcilie à l'écriture, qui, loin de la fixer, d'alourdir le pas de cette tradition vivante, la fait voyager par le support du livre.

Cette écriture nomade est le résultat de la présence de phénomènes de métissage et de nomadisme à tous les niveaux dans l'œuvre de Riel. *Le chant pour celui qui désire vivre* nous raconte l'histoire d'un groupe qui voyage par nécessité et tradition et qui se mélange à des

¹ Attali, Jacques, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003, p. 75.

étrangers pour survivre à travers les siècles. Cette longue marche mène les personnages à réinventer le nomadisme et le remplacer par l'écriture (celle de Soré). Riel donne du relief à l'écriture de Soré en composant sa trilogie dans une écriture s'approchant de la parole, une écriture « en route » vers l'oralité. C'est l'omniprésence de ces éléments dans le récit et au cœur du processus créateur de Riel qui nous permet de qualifier son écriture de nomade.

Ce caractère particulier de l'écriture de Riel peut-il s'observer chez d'autres auteurs? La voie est intéressante à explorer et semble, à notre avis, praticable. L'écriture ne constitue-t-elle pas un voyage? Voyage de l'esprit, mais aussi celui de la main sur le papier, le mouvement et le rythme de la prose, de la poésie, l'itinéraire par lequel l'auteur mène le lecteur, n'est-ce pas là des traits communs à toutes écritures que l'on peut associer au nomadisme? D'un autre sens et en considérant la lecture comme voyage, nous y voyons encore le parcours de l'esprit, celui des yeux qui courent sur le papier, sur cette route de mots, ce pavé de l'imaginaire. Selon le mot de Jacques Attali, « l'homme lui-même naît physiquement et culturellement de cette nécessaire errance; le nomadisme façonne son corps et son esprit ² ». Ce même nomadisme peut-il aussi façonner l'écriture? Indubitablement, il a façonné la vie et l'écriture de Jørn Riel, chez qui un lien indéfectible unit les deux.

² *Ibid*, p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

RIEL, Jørn, *Heq: Sangen for livet*, Lindhart og Ringhof, Copenhague, 1983, 276 pages.

——, *Arluk: Sangen for livet*, Lindhart og Ringhof, Copenhague, 1984, 289 pages.

——, *Soré: Sangen for livet*, Lindhart og Ringhof, Copenhague, 1985, 243 pages.

Traductions françaises

RIEL, Jørn, *Heq : Le chant pour celui qui désire vivre*, Larbey, Éditions Gaïa, 1995, 284 pages.

——, *Arluk : Le chant pour celui qui désire vivre*, Larbey, Éditions Gaïa, 1996, 294 pages.

——, *Soré : Le chant pour celui qui désire vivre*, Larbey, Éditions Gaïa, 1997, 251 pages.

Autres œuvres de Jørn Riel traduites en français

RIEL, Jørn, *La faille*, Larbey, Éditions Gaïa, 2000, 269 pages.

——, *La maison de mes pères*, Larbey, Éditions Gaïa, 1998 à 2000.

Tome I – *Un récit qui donne un beau visage.*

Tome II – *Le piège à renards du seigneur.*

Tome III – *La fête du premier de tout.*

——, *Le jour avant le lendemain*, Larbey, Éditions Gaïa, 1998, 202 pages.

——, *La vierge froide et autres racontars*, Larbey, Éditions Gaïa, 1993, 196 pages.

——, *Un safari arctique et autres racontars*, Larbey, Éditions Gaïa, 1994, 157 pages.

——, *La passion secrète de Fjordur et autres racontars*, Larbey, Éditions Gaïa, 1995, 249 pages.

——, *Un curé d'enfer et autres racontars*, Larbey, Éditions Gaïa, 1996, 213 pages.

- , *Le voyage à Nanga et autres racontars*, Larbey, Éditions Gaïa, 1997, 263 pages.
- , *Gros bobard et autres racontars*, Larbey, Éditions Gaïa, 1999, 196 pages.
- , *La maison des célibataires*, Larbey, Éditions Gaïa, 1999, 106 pages.
- , *Le canon de Lasselille et autres racontars*, Larbey, Éditions Gaïa, 2001, 248 pages.
- , *Le garçon qui voulait devenir un être humain*, Larbey, Éditions Gaïa, 2002.
 Tome I – *Le naufrage*
 Tome II – *Leiv, Narua et Apuluk*
 Tome III – *...et Sølvi*

Corpus théorique

Métissage

- BERNABÉ, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *L'éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, 69 pages.
- DELVAUX, Martine, « Le tiers espace de la folie dans *Ourika*, *Juletane* et *L'Amant* », *Mots pluriels (revue électronique de lettres à caractère internationale)*, No 7, 1998.
- ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, coll. « Perspectives germaniques », 286 pages.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « De l'analyse à la réception littéraire à l'étude des transferts culturels » in *Discours social*, vol. 7, No. 3-4, 1995, p. 41 à 53.
- NOUSS, Alexis et François Laplantine, *Métissages*, Paris, Pauvert, 2001, 634 pages.
- OUELLET, Pierre, « Les identités migrantes » in Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 39 à 57.
- TURGEON, Laurier et Anne-Hélène Kerbiriou, « Métissages, de glissements en transferts de sens » in Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 11 à 27.
- , (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Intercultures », 2002, 233 pages.

—, « Les mots pour dire le métissage » in Ouellet, Pierre (dir.), *Le Soi et l'Autre*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2002, p.

—, « De l'acculturation aux transferts de sens » in TURGEON, Laurier (dir.) *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe*, L'Harmattan, 1996, p. 11 à 32.

Identité et altérité

FERRÉOL, Gilles et Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand-Colin, 2003, 456 pages.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991, 293 pages.

LÉVI-STRAUSS, Claude (dir.), *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, 344 pages.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 pages.

TODOROV, Tvetan, *Nous et les autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 452 pages.

VINSONNEAU, Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2002, 234 pages.

Écriture et oralité

ANAHORY, Oro, « L'art du conteur est-il possible dans un monde de l'écriture et de l'image? » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 179 à 189.

CALAME-GRIAULE, Geneviève (Éd.), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Paris, CNRS, 1991, 449 pages.

DORSON, Richard M., *Folklore in the Modern World*, Mouton, The Hague, 1978, 364 pages.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille, « Quelques voies et modalités de la variation culturelle, l'exemple de contes kabyles » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 21 à 42.

LAPLANTINE, François et Joseph J. Lévy, « Entre oralité et écriture : l'entretien » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 193 à 204.

MARTIN, Jean-Baptiste (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, 306 pages.

MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1995, 615 pages.

NETTLE, Daniel et Suzanne Romaine, *Ces langues, ces voix qui s'effacent*, Paris, Éditions Autrement, 2003, 241 pages.

RICARD, François, « Préface » in Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1991, p. 7 à 16.

SAUCOURT, Emmanuelle, « De l'oralité à l'écriture: Amadou Hampâté Bâ » in Jean-Baptiste Martin (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes, paroles mouvantes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 2003, p. 215 à 221.

Imaginaire du Nord et culture inuite

CHARTIER, Daniel, « Au Nord et au large. Représentations du Nord et formes narratives » in Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuel*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 9 à 26.

CHEVALIER, Raymond, « La vision du Nord dans l'Antiquité gréco-latine, de Pythéas à Tacite », *Latomus*, vol. 43, fasc. 1, janvier-mars 1984, p. 85 à 96.

BOUCHARD, Joë, « Imaginaire du Nord et exotisme. Caractère non conventionnel du Grand Nord dans les Racontars arctiques de Jørn Riel », Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, Mémoire de maîtrise, 100 f.

BOUCHARD, Joë, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuel*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, 174 pages.

BOYER, Régis, *Les sociétés scandinaves de la réforme à nos jours*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, 596 pages.

———, *Sagas islandaises*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 1994 pages.

JUUL, Suzanne, *Jørn Riel, maître conteur*, dossier réalisé par le groupement de librairies « Initiales » : <http://www.initiales.org/chap004/rubr003/dossier001.html>. Site consulté le 26 mars 2004.

NAULLEAU, Éric, « Jørn Riel : bobas à babord! » in *Le matricule des anges*, No 27, août-septembre 1999, p. 16 à 19.

RASMUSSEN, Knud, *Contes du Groenland*, Lausanne, Éditions Esprits ouverts, 2000, 224 pages.

RINK, Henry, *Tales and Traditions of the Eskimo*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1974, 626 pages.

Nomadisme

ATTALI, Jacques, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003, 494 pages.

DOIRON, Normand, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995, 258 pages.

Autres références

BERND, Zilà, *Littérature brésilienne et identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 1995, 210 pages.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060 pages.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France, 1944, 511 pages.

QUENEAU, Raymond (dir.), *Histoire des littératures I*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, 2091 pages.