

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

**Étude géosymbolique et géocritique : *Le pavillon des miroirs* de Sergio
Kokis et *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière**

par
CATHERINE BOUCHER
Bachelière ès lettres (B. A.)
de l'Université du Québec à Montréal

présenté à
MARIE-PIER LUNEAU
DOMENICO A. BENEVENTI
CHRISTIANE LAHAIE

Mémoire présenté
pour l'obtention de la
MAÎTRISE EN ÉTUDES FRANÇAISES
(CHEMINEMENT EN LITTÉRATURE ET CULTURE)

AOÛT 2020

COMPOSITION DU JURY

Étude géosymbolique et géocritique : *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière

par
Catherine Boucher

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche
(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Marie-Pier Luneau
(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Domenico A. Beneventi
(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Université de Sherbrooke

REMERCIEMENTS

À ma directrice, Christiane Lahaie, pour ses conseils, son ouverture et ses encouragements qui m'ont permis d'avancer sans trop m'inquiéter.

À Marie-Pier Luneau et Domenico A. Beneventi, membres de mon jury, pour leurs bonnes directives qui m'ont permis de m'améliorer et de mieux définir les pourtours de cette recherche.

À mon conjoint pour son soutien, ses encouragements et son amour inconditionnel. Un immense merci pour m'avoir propulsée vers l'avant et pour m'avoir redonné la confiance qui me manquait parfois.

À ma famille et mes amis et amies, un merci chaleureux pour avoir cru en moi jusqu'à la fin.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	6
INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 : FONDEMENTS THÉORIQUES.....	16
La géographie culturelle.....	16
Le lieu.....	16
Le topos et la chôra.....	17
La géosymbolique.....	19
Les lieux de mémoire	20
Les lieux du cœur	21
L’entre-lieu.....	22
Les non-lieux	23
La géocritique	24
Déterritorialisation.....	26
Les sens.....	27
La référentialité	28
Méthode.....	29
Corpus.....	29
CHAPITRE 2 : <i>LE PAVILLON DES MIROIRS</i>	33
Le Carnaval de Rio	35
Le Brésil	37
Le dispensaire	40
La maison de l’enfance	41
La plage.....	47
L’école primaire	48
L’internat	50
Le nouveau chez-soi.....	56
La petite place.....	58
Montréal.....	61
L’entre-lieu	65
L’atelier.....	66
CHAPITRE 3 : <i>PAYS SANS CHAPEAU</i>	70

Sous le manguier	71
Le pays natal.....	78
Le nouveau quartier.....	78
La nouvelle maison	81
La mémoire sensorielle.....	83
Le Café madame Michel	86
Port-au-Prince : une ville floue.....	87
Montréal.....	92
L'entre-deux	95
L'impalpable dans le lieu de naissance	97
Visite au pays sans chapeau	100
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE.....	114

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche propose l'analyse de deux romans migrants par le biais de la méthode géocritique. Il tend à démontrer les différents types de lieux qui se trouvent dans ces œuvres migrantes selon le modèle de la typologie des lieux de Mario Bédard. Il est divisé en trois chapitres. Le premier sert à élaborer le cadre théorique de cette recherche. Les deux suivants sont dédiés à l'analyse de chacun des romans soit, *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière. Dans les chapitres d'analyse des romans, je me penche sur le rapport entre les lieux et le personnage principal des deux récits. Les protagonistes ont vécu une expérience migratoire. Ainsi, les lieux phares de cette recherche sont le lieu de naissance et Montréal, la terre d'accueil. La façon dont les personnages côtoient ces lieux est décortiquée avec rigueur afin de déterminer quels types de lieux ressortent dans ces récits migrants.

Le pavillon des miroirs met en lumière une relation complexe entre le narrateur et son pays natal. Exilé depuis plusieurs années, le personnage n'arrive à être en harmonie ni avec le Brésil ni avec la terre d'accueil. Le personnage se remémore son passé en peignant des toiles excentriques alors qu'il s'enferme dans son atelier à Montréal. Vieux Os, le personnage de *Pays sans chapeau*, revient dans son pays natal vingt ans après son départ pour Montréal. Haïti fait ressurgir la mémoire d'enfance du protagoniste, mais apparaît également comme une nouvelle expérience migratoire. Avec un regard extérieur, le protagoniste examine sa terre natale transformée, ses souvenirs et son présent.

Mots clés : *Le pavillon des miroirs*, *Pays sans chapeau*, écritures migrantes, géocritique, géosymbolique, lieux, topos, exil, émotions, attachement, souvenirs, mémoire, passé, nostalgie, territorialisation, culture, identité.

INTRODUCTION

La géographie et la littérature partagent un objet commun : la représentation des lieux. À ce chapitre, la géographie culturelle a longtemps eu une longueur d'avance sur la critique littéraire, ses adeptes s'étant penchés sur maintes œuvres pour en faire ressortir la manière dont on y représente les lieux. Les géographes culturels ont cependant tendance à accorder aux œuvres littéraires un caractère documentaire, en en négligeant les aspects poétiques et formels pourtant porteurs, eux aussi, de sens. En mettant l'accent sur la référentialité du texte, la géographie culturelle minimise également l'apport de l'imaginaire dans l'écriture du lieu. Dans *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Christiane Lahaie souligne que « les lieux offerts par la littérature ne sont pas l'équivalent de notre environnement spatial¹ ». Elle ajoute néanmoins : [f]orce est d'admettre [...] que la géographie culturelle et la critique littéraire ont de multiples points de contact quand il faut décrire la dimension symbolique prêtée à certains lieux² ». C'est d'ailleurs dans la foulée des travaux issus de la géographie culturelle et du récent « tournant spatial » que s'est développée la géocritique, approche proposée par Bertrand Westphal³ et visant à étudier la représentation des lieux dans les textes littéraires, voire dans toute manifestation artistique. Depuis la publication du collectif *La géocritique, mode d'emploi*⁴, de nombreuses études géocritiques cherchant à saisir les multiples représentations de lieux emblématiques ou moins fréquentés ont vu le

¹ Lahaie, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « Essai », p. 36.

² *Ibid.*, p. 36.

³ Westphal, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.

⁴ Westphal, Bertrand (dir.), *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains ».

jour. Or, peu ou prou de ces recherches portent sur les lieux mis en fiction par l'écriture migrante.

Mais que doit-on entendre par « écriture migrante » et qu'en est-il de ce phénomène littéraire au Québec ? Dans *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*⁵, Clément Moisan et Renate Hildebrand délimitent quatre phases dans l'histoire des écritures migrantes d'ici.

La première, que Moisan et Hildebrand appellent « uniculturelle », se situe avant les années 1960. Durant cette période, les écrivains venus d'ailleurs se voient exclus des mouvements nationaux québécois ; ils sont en quelque sorte « ghettoïsés ». C'est à partir des années 1960 que les migrants participent davantage au mouvement d'affirmation national. La deuxième période advient de 1960 à 1975, entre la Révolution tranquille et l'élection du Parti québécois. Cette phase « pluriculturelle » témoigne du fait que les Québécois se sentent enfin majoritaires à l'intérieur des frontières du Québec, et les écrivains manifestent le désir de raconter le Québec, plus précisément la vie à Montréal. Ils valorisent ainsi l'identité québécoise et se montrent solidaires du projet social québécois :

Dans les années 1960 et la première moitié du 1970, l'innovation, la révolution culturelle et littéraire ont reçu un appui incontestable des auteurs immigrants, en particulier par la mise en circuit de la contre-culture (Basil et Staram), l'illustration des valeurs de la « Révolution tranquille » (Basil, Parizeau), la révélation du Québec profond (Gurik, de Pasquale), la critique de la société et des institutions sociales et littéraires (van Schendel)⁶.

⁵ Moisan, Clément et Hildebrand, Renate (2001), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de la littérature migrante au Québec*, Québec, Nota Bene, coll. « Études ».

⁶ *Ibid.*, p. 315.

La période suivante, « interculturelle », s'étend de 1975 à 1985. Elle est marquée par les débats sur la Loi 101, la fin du règne péquiste et l'échec du premier référendum. Des conflits éclatent entre les Québécois « de souche » et les Néo-Québécois. On doit composer avec une population migrante de plus en plus importante, et repenser les rapports entre elle et le groupe d'accueil. Cette période de tension a pour effet de créer de nouvelles prises de parole, les écrivains migrants s'interrogeant de plus en plus sur leur place au sein de la société québécoise. Par exemple, *La Québécoise*⁷ de Régine Robin illustre les conflits sociaux, mais aussi le dilemme intérieur que connaissent beaucoup de migrants dans la métropole. En effet, le mot « coïte », que l'on peut apercevoir dans le titre, signifie le silence. De ce silence découle l'enjeu selon lequel des sujets migrants ont de la difficulté à revendiquer leur droit de parole, car ils sont exclus de la société québécoise à cause de leurs origines étrangères.

Enfin, la période « transculturelle », située entre 1986 à 1997 mais pouvant s'étendre jusqu'à nos jours, correspond à l'échec du référendum pour la séparation du Québec et à la fin du parti québécois au pouvoir. À partir de cette période,

[les] écrivains migrants dépassent la problématique précédente pour ajuster leurs aspirations à leur condition d'immigrant, pour tâcher de maintenir un équilibre entre le passé et le présent, en vue d'élaborer un avenir. Le transculturel devient une voie où s'engagent à la fois les auteurs néo-québécois et québécois, dans une sorte de traversée de leurs cultures, telles qu'elles ont été mises en regard dans la période précédente⁸.

Du coup, il n'est plus question d'identités disparates. On glisse plutôt vers un rapport plus harmonieux entre identité et altérité, tout en célébrant une certaine impureté des pratiques

⁷ Robin, Régine (1993), *La Québécoise*, Montréal, XYZ.

⁸ Moisan et Hildebrand, *Op. cit.*, p. 316.

littéraires. En somme, soutiennent Moisan et Hildebrand, « on est passé d'une sorte d'uniformité culturelle à des formes de pluralisme culturel, d'échanges, de dialogue et de passages ou de tressages entre les cultures québécoise et néo-québécoises⁹ ». La littérature migrante, qu'on appelait autrefois « ethnique », est devenue partie intégrante de la littérature québécoise contemporaine.

Dans *Les héritiers d'Ulysse*, Silvie Bernier soutient néanmoins que les lieux dans la littérature migrante expriment la « dualité entre deux univers, deux voix, deux temporalité¹⁰ ». L'exil qu'on y lit provoquerait une rupture à la fois temporelle et spatiale chez les protagonistes de ces récits. Simon Harel renchérit en ces termes : « l'écrivain migrant [...] rencontre l'étrangeté dans les dédales des rues qu'il doit arpenter. Le voici condamné à être ici et ailleurs à la fois sans que l'on sache où peut se développer un sentiment d'appartenance¹¹ ». Les sujets migrants s'avèrent donc scindés, occupant en quelque sorte deux lieux à la fois : celui du passé et celui du présent. Migrer exige une adaptation, une appropriation qui ne va pas de soi. Bernier précise que

la littérature d'exil parle d'un lieu à partir d'un autre lieu dans le but de l'habiter de nouveau et de le réinventer. Elle traduit également ce qui est étranger aux yeux de l'expatrié, ce pays d'accueil qui prend place à l'intérieur de lui et forme dorénavant son quotidien tout en demeurant inaccessible et en définitive moins réel que le monde de l'enfance. L'écrivain exilé est constamment partagé entre ces deux réalités, intérieure et extérieure, dissociée dans le temps et dans l'espace¹².

Selon Harel, lequel s'inscrit tout à fait dans la ligne de pensée de la géocritique, « il est nécessaire de mieux comprendre les façons dont nous habitons le monde, sans pour

⁹ *Ibid.*, p. 312.

¹⁰ Bernier, Silvie (2002), *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt, p. 11.

¹¹ Harel, Simon (1992), « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans P. Nepveu et G. Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, p. 381-382.

¹² Bernier, *Op. cit.*, p. 11.

autant recourir aux figures désuètes de l'appartenance et du sentiment national [...]. Nous devons accepter que le territoire soit une plaque tournante d'imaginaires dispersés qui convergent et cohabitent dans un même espace ¹³ ». Ainsi, l'écriture migrante contribue à la multiplication des points de vue sur un lieu, multiplication susceptible de jeter des ponts entre les identités. Si la littérature permet de traduire le rapport des individus aux lieux, qu'ils soient réels ou fictifs, les écritures migrantes ont la possibilité de parler de ceux, individuels et collectifs, qui sont mis en tension dans un contexte d'exil.

Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu identifie les enjeux complexes au cœur de l'écriture migrante : « À des degrés divers, l'imaginaire migrant se donne essentiellement comme brouillé, écartelé entre des contradictions impossibles à résoudre [...] En fait, ce sont les catégories même du proche et du lointain, du familier et de l'étranger, du semblable et du différent qui se trouvent confondus ¹⁴ ». Selon Nepveu, l'expérience migrante ne serait pas un trajet en ligne droite, mais plutôt un parcours tortueux d'où surgissent des fragments identitaires qui proviennent tantôt d'ailleurs, tantôt d'ici. Ce « déplacement » dans la littérature migrante découlerait du statut d'exilé de l'écrivain migrant, en proie à une perte de repères identitaires et à un sentiment d'étrangeté.

Pour Carmen Mata Barreiro, « le processus d'intériorisation de l'identité urbaine chez les migrants comporte l'appropriation, l'apprivoisement et l'identification. Même lorsque les migrants quittent un territoire autrefois habité, sa mémoire continue à les habiter ¹⁵ ». On peut alors supposer que les personnages peuplant l'écriture migrante

¹³ Harel, Simon (2005), *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, p. 230.

¹⁴ Nepveu, Pierre (1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, coll. « compact », p. 199.

¹⁵ Mata Barreiro, Carmen, (2004) « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 1, janvier-avril, p. 42.

auraient un rapport problématique à l'espace, puisqu'ils sont à la fois traversés par des lieux inconnus et peu signifiants, et des lieux habités autrefois qui comportent encore une forte charge symbolique. Michel Foucault, dans *Des espaces autres*¹⁶, parle d'*hétérotopie* pour désigner ce lieu autre que doit investir le personnage : une terre d'accueil, par exemple. Foucault ajoute que la mémoire joue un rôle central dans cette appropriation du lieu autre.

Dans un essai intitulé *Écritures migrantes et identités culturelles*¹⁷, Clément Moisan expose les réflexions de deux auteurs migrants, soit Marco Micone et Jean-Louis Joubert. Micone, théoricien et auteur, parle de « culture immigrée », laquelle se déploierait selon trois axes : l'expérience du vécu dans le pays natal, le processus de déracinement qui entraîne des problèmes psychologiques et sociaux, puis les difficultés d'adaptation en tant que personne dominée par le peuple d'accueil dominant. Joubert croit, pour sa part, que la « culture immigrée » décrite par Micone suppose trois impossibilités : on ne peut maintenir intacte la culture du pays d'origine, ni s'implanter sans douleurs dans la nouvelle terre, pas plus qu'on ne peut retourner indemne au pays natal. On peut voir dans ces impossibilités l'inconfortable posture de « l'entre-deux » soulignée par Harel et qu'il considère comme étant une « exacerbation de la mobilité où le personnage migrant erre sans savoir où il pourra véritablement trouver repos¹⁸ ». Régine Robin parle plutôt d'une expérience du *hors-lieu*, soit une « expérience du labyrinthe, du dissemblable qui est perçu à la faveur d'une dérive urbaine dont Montréal est l'un des points d'ancrage¹⁹ ». Ainsi, la littérature migrante témoigne des conséquences du déplacement (et, surtout, de l'exil) sur l'être

¹⁶ Foucault, Michel (2001) « Des espaces autres ». *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, p. 12-19.

¹⁷ Moisan, Clément (2008) *Écritures migrantes et identités culturelles*, Montréal, Nota Bene, p. 75-76.

¹⁸ Harel, *Op. cit.*, p. 397.

¹⁹ *Ibid.*, p. 396.

humain, tout en contribuant à définir autrement la notion de frontière. Moisan souligne enfin que « dans cette ère actuelle d'exodes, de migrations planétaires, le lieu d'origine où le lieu de transplantation n'opère plus nécessairement de reconnaissance identitaire. La géographie prend une valeur d'indétermination²⁰ ».

La question du lieu dans la littérature migrante ne saurait être abordée sans avoir recours à la notion d'altérité telle que proposée par Janet M. Paterson dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois*²¹, puisque l'altérité détermine en bonne partie le rapport complexe qu'entretient le personnage avec l'espace dans la littérature migrante. En effet, Paterson stipule que l'altérité d'un personnage est déterminée par un groupe de référence, lequel définit les normes et les codes à suivre. L'espace constituerait même une stratégie discursive pour marquer l'altérité ; le personnage Autre serait associé à une spatialité différente de celle du groupe principal. « Aussi », dit Paterson, « peut-on postuler qu'il existe un lien métonymique entre l'altérité d'un personnage et son inscription dans l'espace²² ».

Selon Harel, « le lieu comme réceptacle imaginaire permet justement l'inscription d'une sensibilité qui fait intervenir à la fois les notions d'intériorité et d'extériorité, d'altérité et d'ipséité, dans un processus qui vise une meilleure compréhension des pourtours de nos identités²³ ». Harel insiste sur le fait que la littérature ne permet pas de configurer l'espace de manière perceptiblement immédiate. L'espace consisterait avant tout en une représentation sémantique inscrite dans le récit, faisant de ce dernier un vecteur

²⁰ Moisan, *Op. cit.*, p. 85.

²¹ Paterson, Janet M. (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene.

²² *Ibid.*, p. 31.

²³ Harel, *Op. cit.*, p. 120.

capable de « rendre compte » du réel. Il faut renoncer à l'espace géographique et référentiel, de manière à accepter la subjectivité des lieux imaginaires : « L'espace est ainsi ni plus ni moins notre chair, la chair du monde. Par ses pérégrinations, l'écrivain migrant est à la fois un passeur et un sujet incarné²⁴ ». Certes, dans les œuvres littéraires en général, le statut initial d'un lieu est appelé à changer, au fur et à mesure qu'il se voit délaissé ou investi par les personnages. Mais il y a fort à parier que cette réalité soit exacerbée dans le cas de la littérature migrante.

Bien que les recherches mentionnées jusqu'à maintenant aient abordé la question du lieu dans la littérature migrante, aucune ne l'a fait de front. C'est pourquoi, dans le cadre de ce mémoire, le lieu constituera le point focal d'une analyse de deux œuvres tirées de la littérature migrante québécoise. Au fil de ce mémoire, j'entends vérifier quels liens les protagonistes de romans migrants québécois entretiennent avec le pays natal et la terre d'accueil, et ce, à partir de paramètres fournis par la géocritique et, surtout, la géosymbolique.

Le premier chapitre expose les fondements théoriques tirés de ces deux champs d'étude qui seront mis à profit ici. Le chapitre suivant concerne *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, et le troisième aborde *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière. Ces œuvres conçues par des auteurs d'origines différentes (le Brésil et Haïti) offrent un point de vue très personnel sur les lieux, en plus d'avoir attiré l'attention tant de la critique journalistique que de la critique savante. Au terme de ce parcours, j'espère être en mesure de proposer

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

des constantes à la fois symboliques et formelles quant à la façon dont le lieu se voit investi, ou non, dans un contexte d'écriture migrante.

On peut supposer que le protagoniste migrant, eu égard à sa condition, va entretenir un rapport particulier au lieu. Qu'il va, en quelque sorte, se tenir sur le seuil, sur la frontière, dans un espace de l'entre-deux que Nepveu définit ainsi :

bordure instable, éphémère par définition, espace incertain, hésitant, où manquent encore le plus souvent les infrastructures urbaines, où la loi et l'ordre n'ont pas encore solidement établi leur empire, où le tissu social demeure lâche et incertain – espace par excellence de toutes les diasporas, de tous les déracinés qui, venus d'ailleurs [...] cherchent à recréer un monde habitable²⁵.

²⁵ Nepveu, Pierre (2004), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p. 85.

CHAPITRE 1 : FONDEMENTS THÉORIQUES

Comme on l'a vu, la littérature migrante est forgée de lieux qui ont un lien direct avec l'identité du sujet. Janet Paterson soutient, dans « Les transferts culturels dans la littérature migrante », que toute construction identitaire doit impliquer une reconnaissance du monde : « [l]a saisie de l'espace est une opération qui engage non seulement le régime identitaire du sujet, mais permet la (re)construction et la transformation²⁶ ». Or, si l'identité humaine commence par une saisie du monde, la géographie s'interroge, entre autres, sur les rapports entre l'homme et l'espace.

La géographie culturelle

La géographie culturelle, aussi appelée géographie humaine, est une approche qui se situe davantage dans le champ géographique que dans le champ littéraire. Pourtant, ses outils sont nécessaires pour l'analyse textuelle. Le propre de la géographie culturelle consiste à se questionner sur les rapports de l'homme à l'espace. L'approche de la géographie culturelle est, en quelque sorte, sociohistorique. Ce qui est surtout pertinent pour les littéraires, c'est que la géographie culturelle permet d'analyser les représentations que l'humain se fait de l'espace.

Le lieu

Dans un ouvrage qui a fait date²⁷, Joël Bonnemaïson explique la notion de géosymbole, soit la structure symbolique d'un milieu à la fois métaphysique et éthique. Il note que le concept d'espace inclut à la fois une dimension naturelle (ou biologique) et une

²⁶ Paterson, *Op. cit.*, p. 383

²⁷ Bonnemaïson, Joël (1996), *Les fondements géographiques d'une identité. L'archipel de Vanuatu : essai de géographie culturelle*, Paris, Orstrom.

dimension culturelle qui évolueraient conjointement. Mario Bédard, également géographe culturel, reprend les théories de Bonnemaïson et offre une typologie du haut-lieu que j'expliquerai et dont je me servirai pour la présente analyse. Mais retenons d'abord sa définition du lieu :

Au contraire d'un espace, le lieu, donné, n'est pas un construit idéal. Il est un support précis et délimité, un instituant matériel spatialisé qui se situe à un croisement d'abscisses et d'ordonnées géodésiques grâce auxquelles on peut lui attribuer des coordonnées [...] Porteur de sens et d'une qualité de l'être, le lieu est somme toute davantage réceptacle que contenu²⁸.

Pour sa part, Christiane Lahaie soutient que

[le] lieu constitue une manière de truchement, de porte qui ouvre sur le sens. En tant que portion d'un tout, voire en tant que synecdoque, le lieu peut et doit être considéré comme une expérience fondatrice dans un éventuel investissement de l'espace [...] Mais, plus décisif encore, le lieu consiste en une partie de tout territoire, ce dernier télescopant en quelque sorte l'espace et le lieu²⁹.

Le lieu est donc un objet d'analyse riche de sens.

Le topos et la chôra

Quand il s'agit du lieu, on peut penser au *topos* ou à la *chôra*, concepts platoniciens revisités par Augustin Berque³⁰, philosophe et géographe. Berque soutient qu'Aristote qualifiait de *topos* tout lieu géographiquement localisable. Ce serait un lieu référentiel auquel les géographes se fient pour créer des outils tels que les cartes géographiques. Toutefois, dans l'optique d'une analyse de textes littéraires issus d'auteurs migrants, la notion de *chôra* demeure plus pertinente, car « la *chôra* est un lieu qui participe de ce qui

²⁸ Bédard, Mario (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou La quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 51.

²⁹ Lahaie, *Op. cit.*, p. 33.

³⁰ Berque, Augustin (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde. »

s’y trouve ; et c’est un lieu dynamique, à partir de quoi il advient quelque chose de différent, non pas un lieu qui enferme la chose dans l’identité de son être³¹ ». La *chôra* consiste en la manière dont l’humain occupe l’espace ; elle est primordiale à la démarche des géographes, mais encore plus à celle des littéraires. Elle concerne le lien entre un lieu, les objets qui le meublent et les humains qui l’habitent. Tout comme on peut parler de topicité quand il s’agit du lieu cartographiable, on parlera de chorésie pour nommer ce rapport entre les personnages et le monde représenté dans lequel ils évoluent. Comme le déplorent Mario Bédard et Christiane Lahaie, « les géographes ont indûment favorisé les lieux décrits renvoyant à un référent précis ou *topos* au détriment des diverses formes de spatialité relevant elles davantage de la *chôra*³² ». Une approche relationnelle du lieu semble donc plus appropriée ici, d’autant plus que la *chôra* qui caractérise la littérature migrante risque de présenter des contours particuliers.

Harel note, dans « Les passages obligés de l’écriture migrante³³ » que la *chôra*, soit l’approche relationnelle au lieu qui se rapporte aux « mondes internes », serait un processus en constante mouvance. Platon l’aurait comparée à un tamis dans lequel quelque chose passe, mais reste également. Les « mondes externes » pourraient être mis en relation avec le « *topos* » qui correspond « à une mise en espace clairement circonscrite [...] la délimitation de l’espace qui prend forme grâce à une mise en situation référentielle³⁴ ». Cette façon de concevoir le lieu me semble convenir à mon propos, dans la mesure où elle reconnaît au lieu une valeur évolutive et représentative de l’affect du sujet qui le traverse.

³¹ Berque, *Op. cit.*, p. 25.

³² Bédard, Mario & Lahaie, Christiane (2008), « Géographie et littérature : entre le *topos* et la *chôra* », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, no^o 147, décembre, p. 394.

³³ Harel, *Op. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p. 119.

La géosymbolique

J'ai évoqué plus tôt la notion de géosymbole qui constitue le caractère culturellement chargé d'un lieu. La géosymbolique induit que le paysage n'est pas une réalité neutre parce qu'il s'avère à la fois le résultat d'un aménagement humain, mais aussi d'une construction mentale, imaginaire. Elle s'intéresse au sens que dégage le lieu pour le sujet concerné, ici les personnages des romans du corpus migrant. Bonnemaïson précise : « le sentiment identitaire s'incarne dans les lieux et les géosymboles, c'est-à-dire des formes spatiales vectrices d'identité. Il y a du territoire dans toute société³⁵ [...] » En somme, la géosymbolique se fonde sur des lieux réels et participe à identifier différents types de lieux. Mario Bédard dans sa « typologie du haut-lieu » élabore justement une grille de lecture de ces différents types de lieux. Bédard s'inspire des travaux de Bonnemaïson, mais aussi de ceux de Marc Augé, notamment en ce qui a trait à la question des non-lieux³⁶. Les hauts-lieux témoigneraient de l'Histoire et donc de l'identité des personnages. La grille de lecture de Bédard s'avère donc précieuse. Le théoricien décrit d'entrée de jeu le haut-lieu comme suit :

Nous qualifions de haut-lieu de concrétion d'espace-temps et d'artifice de condensation parce qu'il interpelle et illustre, de façon concrète,

- Un territoire plus vaste que celui qui est immédiatement présenté par le lieu lui-même;
- Un temps plus long et complexe que celui que pose sa seule présence, là, aujourd'hui;
- Un nombre d'éléments distincts de sa seule qualité d'objet qui seraient sans lui demeurés épars, inaccessibles, ignorés.

³⁵Bonnemaïson, *Op. cit.*, p. 130.

³⁶ Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Il réunit ainsi sous un objet, un nom, une image ou une sensation, une épaisseur de sens qui débordent aussi bien sa matérialité première, et donc sa simple inscription dans le paysage ou l’histoire du milieu, que sa fonction originelle de repère spatial³⁷.

Il y a plusieurs types de hauts-lieux. Je ne mentionne ici que ceux qui seront indispensables à la présente étude.

Les lieux de mémoire

D’abord, les *lieux de mémoire* condensent le temps long en un instant présent, ils sont le lieu de la permanence d’un temps de l’histoire. Ces lieux ont, entre autres, été étudiés par Pierre Nora dans le courant des études postcoloniales³⁸. Les lieux de mémoire sont pour Nora et ses collègues chercheurs des lieux qui consacrent la mémoire du passé, de l’Histoire. Ils permettent d’affirmer une identité collective (nationale) incertaine et agissent également tels des repères identitaires. Ainsi, « ils sont les artefacts d’une mémoire vive qui ancre la destinée de l’un comme de l’ensemble dans un contexte signifiant plus vaste³⁹ ». Les plaines d’Abraham dans la ville de Québec, qui reflètent un moment historique de grande envergure, s’avèrent uniques. Elles portent leur propre charge de signification (qui est différente pour les habitants du Québec et pour les touristes). Pour les habitants de Québec, elles témoignent d’un échec, d’un deuil, mais aussi d’un sentiment de fierté nationale. On peut retrouver des lieux de mémoire qui appartiennent à l’Histoire nationale du pays natal dans le texte migrant, mais aussi à celle du pays d’accueil. Ils permettent donc un contact premier avec la culture de l’Autre. En conséquence, les lieux

³⁷ Bédard, *Op. cit.*, p. 52.

³⁸ Nora, Pierre (dir.) (1986), *Les lieux de mémoire. La nation*, Vol. 2, Paris, Gallimard.

³⁹ Bédard, *Op. cit.*, p. 55.

de mémoire induisent chez les habitants des affects qui concernent à la fois le passé et le présent, et qui se contredisent parfois.

Les lieux du cœur

Les lieux du cœur sont davantage élus ou érigés par la mémoire que par l'Histoire. Ces lieux « se situent à l'intersection d'éléments hérités du passé et de nouvelles constructions signifiantes⁴⁰ » ; ils sont donc plus proches de l'affect que de l'objectivité. Ce concept a d'ailleurs été développé par Bonnemaïson : « pour les géographes, ces lieux ont comme enjeu principal la mémoire, mais une mémoire très ancienne, qui confine à la spiritualité et à la mythologie⁴¹. » Pour les littéraires, la notion de lieu du cœur peut soulever des enjeux plus personnels. Il semble que ce sont eux qui représentent le mieux l'idée de chorésie étant donné « [qu']ils guident et valident jusque dans leurs moindres détails, pensées, discours et pratiques⁴² ». Par exemple, Lahaie dans *Ces mondes brefs* offre l'analyse d'un espace qui aurait une fonction symbolique semblable au lieu du cœur tel qu'énoncé par les géographes et qu'elle désigne ainsi : « votre chambre quand vous étiez enfant ». Lahaie explore de ce fait « la façon dont s'instaurent un lieu et un temps fondateur – ceux de la chambre et de l'enfance – dans l'imaginaire de l'individu et, peut-être, de la collectivité à laquelle il appartient⁴³ ». Un endroit intime décrit dans un texte littéraire par un auteur s'inscrit dans une collectivité de lecteurs. Il devient ainsi vécu par cette communauté. Ainsi, le lieu du cœur forge le sujet dans une individualité qui lui est propre. De plus, celui-ci témoigne de l'élan spontané vers certains espaces puisqu'ils sont teintés

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁴¹ Lahaie, *Op. cit.*, p. 37.

⁴² Bédard, *Op. cit.*, p. 56.

⁴³ *Ibid.*, p. 37-38.

par l'affect. Ils habitent le sujet, autant que le sujet les habite. Lahaie ajoute à sa définition du lieu du cœur :

Lieu intime ou, à tout le moins, peu fréquenté, le lieu du cœur, comme le définit Joël Bonnemaison (1996), renvoie à un idéal à retrouver, à un espace mythique, originel, qu'il nous tarde de réinvestir ou que nous devons quitter... à regret. Ce lieu [...] commun à tant de gens puisqu'il est celui de l'enfance, invite nécessairement à puiser dans ses souvenirs. Il exige une remémoration tantôt agréable, tantôt pénible, mais toujours pertinente, car révélatrice d'une expérience fondatrice dans l'identité de chacun⁴⁴.

Sans surprise, les lieux du cœur foisonnent dans les textes littéraires. Ce type de lieux abonde dans les textes migrants, car ils reflètent souvent le port d'attache identitaire des personnages de ces œuvres.

L'entre-lieu

L'entre-lieu consiste en un espace de liberté où tout paraît possible : « l'entre-lieu a ceci de particulier qu'il n'a pas été figé dans le temps. Vierge de toute connotation historique ou "mémoriale", l'entre-lieu attend d'être investi, d'être transformé par le regard humain⁴⁵ ». Comme le mentionne Bédard, les entre-lieux ont « une fonction symbolique et un rôle identitaire embryonnaire⁴⁶ ». C'est pourquoi leur déploiement concerne davantage le futur que le passé ou le présent, ils sont évolutifs, en « phase de territorialisation ». L'entre-lieu, lié bien plus au domaine du possible que du probable, dit Bédard, pourrait très bien acquérir le statut de lieu du cœur ou de lieu de mémoire. Dans le texte littéraire, Lahaie précise que ce lieu présente « un potentiel actantiel important⁴⁷ ». En effet, l'entre-lieu peut

⁴⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁷ Lahaie, *Op. cit.*, p. 38.

s'avérer euphorique pour certains personnages, ou alors dysphorique, voire fatal. On comprend alors pourquoi ces lieux « en phase de territorialisation » sont si présents dans les textes migrants.

Les non-lieux

Les *non-lieux* se sont d'abord vus élaborés par Marc Augé : « des lieux où la solitude et la similitude se substituent à l'identité et à la relation ; des lieux qui ne font plus sens autrement que par les commentaires, les messages, les injonctions qu'ils produisent à l'intention de leurs utilisateurs⁴⁸ ». En conséquence, les non-lieux, au contraire de ceux observés jusqu'ici, sont dépourvus d'un sens historique ou encore identitaire. Auger nous donne comme exemple dans son essai un aéroport, un centre d'achat ou encore une autoroute. Ainsi, Bédard soutient que

[p]artout similaires, et donc interchangeables, ils ne participent pas à la personnalité du lieu. Leur charge symbolique se réalise beaucoup plus à l'échelle du tout, car on retrouve les mêmes non-lieux sur toute la planète, leur allure et leur récurrence étant commandées par une logique fonctionnelle qui ne connaît ni frontière ni altérité culturelle⁴⁹.

En somme, ces lieux servent à organiser l'espace public. Ce statut utilitaire peut correspondre au lieu d'accueil pour un migrant qui ne démontrerait aucun affect particulier pour le pays d'exil le considérant comme temporaire ou encore, espérant peut-être retrouver un jour la terre natale.

⁴⁸ Abélès, Marc (1994) Compte rendu de *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* par Marc Augé, dans *L'Homme*, tome 34, n° 129, p. 194.

⁴⁹ Bédard, *Op. cit.*, p. 60.

La géocritique

Pensée dans la foulée de la géographie culturelle, tout en s'en distanciant, la géocritique a pour objet l'interaction entre l'humain, le lieu et la littérature. Son principe de base « réside dans la confrontation de plusieurs optiques qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement⁵⁰ ». Tout en insistant sur le fait que l'écriture reste singulière, Bertrand Westphal croit que la représentation d'un même lieu peut s'inscrire dans un imaginaire commun et partagé. Ainsi, en quelque sorte, la géocritique apporte des outils pour saisir le propre de cette *chorésie* qui opère dans les textes littéraires. D'une certaine manière, la méthode géocritique se situe à l'opposé de la méthode géoculturelle, puisqu'elle « affronte un référent dont la représentation littéraire n'est plus considérée comme déformante, mais comme fondatrice⁵¹ ». Plusieurs de ses outils me seront indispensables pour l'analyse des textes migrants comme la *déterritorialisation*, l'utilisation des sens et la notion de *référentialité*.

Quelques chercheurs ont approfondi la manière dont on peut concevoir la relation entre l'humain et l'espace au sens large. Je pense entre autres à Henri Lefebvre⁵² qui décrit l'espace comme le contenant des grands systèmes des sociétés contemporaines tels le capitalisme, l'urbanisme et autres concepts sociétaux. Ces concepts prévalent du *droit à la ville* que nous explique David Harvey⁵³ dans son article. Il soutient que certaines communautés se voient démunies du droit d'apporter des changements au milieu de vie qu'ils habitent. Autrement dit, ces groupes ne peuvent pas intervenir dans le mieux vivre

⁵⁰ Westphal, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minit, p. 187.

⁵¹ *Ibid.*, p. 186.

⁵² Lefebvre, Henri (1991), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

⁵³ Harvey, Daniel (1968), *The Right to the City*, site New Left review, consulté le 15 avril 2018, <https://newleftreview.org/issues/1153/articles/david-harvey-the-right-to-the-city>

ensemble de la ville parce qu'ils portent certaines étiquettes: « It is a right to change ourselves by changing the city more after our heart's desire. It is, moreover, a collective rather than an individual right since changing the city inevitably depends upon the exercise of a collective power over the processes of urbanization⁵⁴. » Or, plusieurs communautés nommées plus tard par Harvey sont exclues de la société. Même s'il ne le mentionne pas, je pense notamment aux sujets de la présente étude, soit les migrants qui sont souvent perçus comme *Autres* et ainsi rejetés par la société. Ces concepts ont des conséquences sur la réalité du rapport entre l'homme et l'espace, mais surtout sur la symbolique qui s'en dégage.

Pour le géocriticien, « l'espace est arraché au regard isolé. Il se transforme en plan focal, en foyer (ce qui le rend d'autant plus humain)⁵⁵ ». Bonnemaïson stipule que le lieu « est vécu, approprié et perçu⁵⁶ », c'est-à-dire qu'il existe une réelle relation entre l'homme et les lieux qu'il habite. De plus, notre perception individuelle ou collective du monde influence notre mode de vie. Le lieu crée la culture des peuples et les peuples créent la culture des lieux. Dans la littérature migrante, on décrit souvent la mémoire des personnages. Ces souvenirs donnent accès aux lieux vécus avant, mais aussi à la façon dont les sujets perçoivent ces lieux. Dans son essai sur la géographie culturelle, Paul Claval définit ce concept :

Se reconnaître suppose une appropriation de l'espace par les sens. Il s'agit largement d'une affaire individuelle, même si les savoirs collectifs et l'acculturation y participent (on ne voit que ce qu'on sait déjà être significatif). Pour aller vers un ailleurs lointain, invisible et plutôt deviné que connu, il faut s'orienter, c'est-à-dire

⁵⁴ Harvey, *Op. cit.* « C'est un droit de nous changer en changeant davantage la ville selon ce que notre cœur désire. C'est d'ailleurs un droit collectif plutôt qu'individuel, car changer la ville dépend inévitablement de l'exercice d'un pouvoir collectif sur les processus d'urbanisation. » (Ma traduction)

⁵⁵ Westphal, *Op. cit.*, p. 187.

⁵⁶ Bonnemaïson, *Op. cit.*, p. 37.

être capable de mettre en œuvre le système général de structuration et de repérage de l'espace que les sociétés ont imaginé⁵⁷.

Le concept de lieu induit par Claval suppose donc que la relation de l'humain avec l'espace est tributaire, d'une part de la manière dont l'individu perçoit le lieu, d'une autre des codes préétablis par les sociétés y vivant. Effectivement, si l'on a décidé de donner des noms de saints aux rues de Montréal, plusieurs autres grandes villes du monde fonctionnent plutôt avec des numéros comme New York. Ainsi, l'un ou l'autre de ces systèmes s'avèrent naturels pour les personnes qui les utilisent, mais plutôt mélangeants pour les visiteurs ou les personnes immigrantes. Le propos de Claval concerne alors directement la réalité de nouveaux arrivants tels que les personnages des romans de la présente étude, car ceux-ci ne sont pas habitués aux codes de la terre où ils s'exilent.

Déterritorialisation

Pour mieux introduire les nouveaux codes de la terre d'accueil, la plupart des sujets doivent se déterritorialiser. La littérature migrante est forgée de lieux qui ont un lien direct avec l'identité du sujet. Les sujets migrants ont tous en commun l'aspect de déterritorialisation. La perte de cet espace engendre ici une sorte de brouillage identitaire. Pour Janet Paterson, toute construction identitaire passe par un processus de localisation du monde et « la saisie de l'espace est une opération qui engage non seulement le régime identitaire du sujet, mais en permet la (re)construction et la transformation⁵⁸ ». Les personnages des récits migrants qui désirent s'approprier la

⁵⁷ Claval, Paul (2003), *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, Armand Colin, coll. « U / Géographie », p. 117.

⁵⁸ Paterson, *Op. cit.*, p. 292.

culture d'un lieu autre que celui de naissance se reterritorialisent dans la terre d'accueil, c'est-à-dire qu'ils tentent de s'ancrer dans cette nouvelle culture. Pour Paterson, c'est ce qu'elle appelle les *transferts culturels*. Westphal nous dit ceci pour parler de la déterritorialisation non pas d'un individu, mais celle d'un territoire : « la déterritorialisation est absolue lorsqu'elle mène au nouveau; elle est relative lorsqu'elle finit par renouer avec la tradition, quoique le territoire, comme les eaux du fleuve d'Héraclite, jamais n'aura deux fois la même nature⁵⁹ ». Une constante évolution dans le rapport entre le sujet et l'espace signifie donc de perpétuels changements dans le sens que dégage le lieu pour l'humain qui l'habite.

Les sens

Westphal propose aussi une grille de lecture fructueuse pour comprendre la façon dont le sujet perçoit le lieu. Pour lui, « la vue et son activation par le regard ne sont pas les seuls foyers de la perception. L'expérience du contexte transite par l'ensemble des sens [...] L'odorat, le toucher et le goût seraient des sens intimes, corporels, passifs⁶⁰ [...] ». En effet, les cinq sens du corps humain sont directement liés à la mémoire. La symbolique des lieux vécus par les personnages peut donc se traduire par une sensation provoquée par les différents sens du corps. L'odeur d'un plat, le goût d'un plat de l'enfance, la sensation physique engendrée par des températures extrêmes propres à certains endroits sont toutes autant des expériences du lieu qui peuvent influencer le sens qu'on lui accorde.

⁵⁹ Westphal, *Op. cit.*, p. 89.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 214-215.

La référentialité

La notion de *référentialité* de l'approche géocritique de Westphal sera, de plus, pertinente pour l'analyse des textes littéraires migrants. La littérature migrante est très poreuse, surtout concernant la frontière entre les lieux réels et fictifs. Selon Westphal, la représentation est toujours au service du réel, même si cette représentation s'ancre dans la fiction. Certaines œuvres migrantes relatent des souvenirs d'enfance reliés à un lieu qui paraissent souvent oniriques. De plus, la transition d'un lieu à l'autre brouille la perception que les sujets ont de ces lieux, ce qui les rend d'autant plus fictifs. La géographie culturelle a tendance à surtout prendre en compte les lieux réels pour le bien d'études anthropologiques, mais pour Westphal, cette référence qui reste à tout le moins réelle peut s'étendre dans les univers fictionnels.

La géographie humaine a du mal à concevoir le lieu comme mélange de réel et d'imaginaire. Or, la géocritique s'attarde à une géographie spécifique à l'œuvre littéraire. On ne prend pas le lieu comme point de départ ; on tend plutôt à découvrir qui est le sujet le décrivant et à partir de quel point de vue. Ainsi, les représentations littéraires relèveraient de l'intime. Audrey Camus pense également que tous les lieux prennent la réalité comme point de départ et que c'est l'œuvre littéraire qui fait basculer le lecteur dans l'imaginaire. Elle stipule que

[l]'analyse des textes fictionnels effectués sous cet angle engage alors à distinguer entre deux catégories fondamentales : celles des espaces localisés dans la géographie attestée ; celle des espaces qui s'en émancipent manifestement et que l'on qualifiera, pour marquer l'opposition, d'espaces *délocalisés*⁶¹.

⁶¹ Camus, Audrey (2011), « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », dans Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Presses de l'Université de Rennes, p. 35.

Ainsi, les lieux représentés, même s'ils possèdent un référent réel, contiennent toujours une énorme marge de subjectivité et d'imaginaire. Or, il faut garder en tête qu'aussi oniriques soient-ils, leurs référents participent du réel.

Méthode

En prenant comme point de départ les définitions de « lieu » et « espace » avancées par Bonnemaïson et Bédard, on voit que ces notions constituent une boîte à outil bien garnie en vue de la présente étude. D'abord, l'idée de *chorésie* avancée par Berque permettra d'observer la dynamique entre les personnages et l'espace habité, et ainsi d'en faire ressortir la symbolique. Le but étant, grâce à la géosymbolique, de voir comment certains types de lieux sont rassemblés au sein des deux récits migrants. Je me pencherai sur le sens, des topos pour comprendre le lien émotionnel des personnages avec ceux-ci. À noter que je scruterais non seulement les lieux référentiels, mais aussi les lieux inventés qui, comme le stipule Westphal, découlent souvent d'un référent issu du réel.

Ainsi, ma méthode consistera à passer au crible les deux romans tirés des écritures migrantes et d'analyser les différents types de lieux qui y sont présentés ainsi que leur symbolique. Les types de lieux que je tenterai de dégager sont tirés de la « typologie du haut-lieu » de Bédard, telle qu'évoquée plus tôt, soit le lieu de mémoire, le lieu du cœur, l'entre-lieu et le non-lieu. J'observerai dans les textes migrants ce qui est propre au sujet selon son rapport avec le lieu de naissance et le lieu d'exil.

Corpus

Sergio Kokis est né au Brésil à Rio de Janeiro en 1944. Intéressé par les beaux-arts et la littérature, il a cependant entrepris des études en médecine psychiatrique. Kokis a vécu

une adolescence mouvementée. Il a été placé en maison de redressement et a également été arrêté pour militantisme de gauche. Cela ne l'a pas empêché de terminer ses études de médecine et de s'installer au Québec, en 1969, pour travailler à l'hôpital psychiatrique de Gaspé. Il a aussi complété son doctorat en psychologie, et enseigné cette matière à l'UQÀM. Aujourd'hui, il se consacre presque entièrement à la peinture et à l'écriture. (cf. quatrième de couverture)⁶²

Son premier roman, *Le pavillon des miroirs*, a reçu à sa sortie, en 1994, le Grand Prix du livre de Montréal et le Prix de l'Académie des lettres du Québec. Il est considéré comme l'œuvre phare de Kokis. Dans ce roman, le protagoniste confond mentalement et artistiquement les souvenirs du pays natal, soit le Brésil extrêmement pauvre des années cinquante, et le vécu au Québec. Le roman expose ainsi deux points de vue, alternés d'un chapitre à l'autre : celui du garçon qui vivait au Brésil, et celui de l'adulte ayant immigré au Québec. La description du Brésil de l'enfance s'avère carnavalesque, voire grotesque, tandis que le récit d'exil est plutôt rationnel. Le narrateur, qui n'est jamais nommé, est en quête d'un endroit où se poser. Il rejette le pays natal qui le hante et le tourmente, et il a du mal à s'intégrer dans un Québec qu'il qualifie de froid et sombre. Les toiles du protagoniste sont frivoles et colorées à l'image du Carnaval de Rio, mais pourtant, le tempérament de l'artiste ressemble plutôt aux caractéristiques du pays d'accueil.

Le personnage central se sent étranger dans le pays d'accueil et observe de loin un pays d'origine qui se déforme dans sa mémoire, ce que Janet Paterson associe au sentiment d'altérité⁶³. D'autres se sont intéressés au roman de Kokis comme Marie Pascal qui se

⁶² Kokis, Sergio (1994), *Le pavillon de miroirs*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels ».

⁶³ Paterson, *Op. cit.*, p. 17-24.

penche sur cette question, mais en s'attardant aux figures du clown et du masque.⁶⁴ Enfin, Simona Pruteanu⁶⁵ étudie les espaces hétérotopiques présents dans *Le pavillon des miroirs*. Mon approche géosymbolique de cette œuvre s'avère alors singulière.

Né en Haïti en 1953, Dany Laferrière se voit obligé de quitter son pays natal à l'âge de 23 ans après qu'un ami journaliste a été assassiné pendant le règne de Duvalier fils⁶⁶. Aujourd'hui membre de l'Académie française⁶⁷, l'écrivain poursuit son œuvre majeure, laquelle a contribué à forger l'imaginaire québécois avec des livres tels que *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), son premier roman ayant connu un succès mondial, *L'énigme du retour* (2009), *L'odeur du café* (1991) et plusieurs autres. Laferrière se définit à la fois comme étant français, québécois et haïtien.

Pays sans chapeau, d'abord paru en 1996 mais dont je retiens la réédition de 2004, constitue le septième opus de Dany Laferrière. Ce roman raconte le retour du personnage Vieux Os en Haïti après vingt ans d'exil à Montréal. Le protagoniste propose un regard à la fois critique et aimant sur le pays natal. Sur le plan de la forme, on remarque que l'auteur a pris soin de mettre au début de chaque chapitre des proverbes haïtiens écrits en créole, puis traduits en français. Ils servent entre autres à donner une certaine accessibilité à la couleur du langage haïtien aux lecteurs et lectrices et proposent ainsi une posture dépaysante semblable à celle de Vieux Os durant son exil. De plus, les chapitres intitulés « Pays réel » sont subdivisés en plusieurs brefs paragraphes qui débute par de courtes

⁶⁴ Pascal, Marie (2015), « Clown et masque : deux figures d'altérité dans le roman migrant *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Études françaises*, vol. 51, n° 3, p. 189–204.

⁶⁵ Pruteanu, Simona (2010), « L'atelier et la maison d'enfance du peintre. Espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le Pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) », *Voix plurielles*, vol. 7, n° 1, p. 135-146.

⁶⁶ Mémoire d'encrier, *Dany Laferrière* dans « Auteurs » (consulté le 26 mai 2019) <http://memoiredencrier.com/dany-laferriere/>

⁶⁷ Académie française, *Dany Laferrière* dans « Les immortels » (consulté le 26 mai 2019) <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/dany-laferriere>

syntaxes. Pour Silvie Bernier, « l'écriture procède par tableaux, courtes séquences illuminées par le faisceau du souvenir. Comme une véritable toile, chaque scène porte un titre qui en résume l'essence⁶⁸ ». Ces titres introduisent souvent soit un lieu, soit un évènement marquant pour le personnage. Dans les chapitres intitulés « Pays rêvé », on retrouve un Haïti mystérieux, onirique et parfois impalpable pour le narrateur.

Pays sans chapeau a fait l'objet de maintes recherches, lesquelles se penchent notamment sur le rapport entre la fiction et la réalité qu'on y trouve ; c'est le cas chez Nathalie Courcy⁶⁹, Arthur Mukenge et Emmanuel Kayembe⁷⁰ ou Anikó Ádám⁷¹. D'autres, comme Katell Colin-Thébaudeau⁷², s'intéressent à la notion d'exil, mais aucune de ces études n'approfondit la question du lieu dans un contexte d'écritures migrantes. Ainsi, mon mémoire s'emploiera-t-il à définir les types de lieux qui émaillent les deux œuvres de ce corpus.

⁶⁸ Bernier, *Op. cit.*, p. 74.

⁶⁹ Courcy, Nathalie (2006), « La traversée du *Pays sans chapeau* : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, p. 225–238.

⁷⁰ Mukenge, Arthur et Kayembe, Emmanuel (2016), « Fiction et réalité dans *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière : Entre autobiographie, autofiction et au-delà », *Literator*, vol. 37, n° 1, a1290. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v37i1.1290>

⁷¹ Ádám, Anikó (2008), « Identités réelles et identités rêvées dans le *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière, *The Central European Journal of Canadian Studies*, vol. 6, n° 1, p. 57–68.

⁷² Colin-Thébaudeau, Katell (2003), Dany Laferrière exilé au *Pays sans chapeau*, *Tangence*, n° 71, p. 63–77.

CHAPITRE 2 : *LE PAVILLON DES MIROIRS*

Le récit de Sergio Kokis raconte la vie tumultueuse d'un Brésilien immigrant au Québec. Le narrateur personnage, qui n'est jamais nommé dans le texte, expose un mal être relié à son incapacité de se poser dans un lieu qui lui soit propre. Le roman joue sur le temps basculant entre le passé vécu au Brésil et le présent du protagoniste devenu peintre à Montréal. Dans son atelier de peintre, narrateur adulte évoque par fragments les traumatismes et les moments heureux vécus durant son enfance et son adolescence dans le pays natal. Les thèmes de la misère et de la violence sont omniprésents. Les chapitres font alterner le vécu difficile au Brésil et la quête identitaire du narrateur migrant.

Le ton de l'énonciation dans les chapitres portant sur l'enfance au Brésil reflète l'innocence, la naïveté. Le narrateur enfant ne saisit pas tout ce qu'il voit du monde. Il s'exprime au présent et explore son environnement avec curiosité : « Les rues m'attirent trop. Je finis par m'approcher pour mieux voir les choses, vers les magasins, les bars, rien que pour observer les gens, les camions qui déchargent leur marchandise ou la devanture du marchand d'oiseaux. Pas pour mal faire, non, et presque malgré moi⁷³. » Les lieux dans lesquels le jeune garçon déambule au Brésil sont souvent perçus avec détachement. Le narrateur enfant décrit ce qu'il voit avec beaucoup de détails comme l'artiste peintre qu'il deviendra. En outre, on note une évolution de la maturité du ton vers la fin du récit. Plus le personnage devient adulte, moins le monde extérieur a d'effet sur lui. Il devient indifférent au pays d'accueil et cherche plutôt à comprendre son passé. Par conséquent, le regard sur les lieux évolue. En effet, le lieu de naissance qu'il veut d'abord quitter se transforme en

⁷³ Kokis, *Op. cit.*, p. 147.

quête. De plus, le personnage se positionne comme subissant les assauts du lieu de naissance. Le Brésil agit sur lui et non l'inverse.

Durant les chapitres narrés par le personnage adulte, on voit à quel point le narrateur est habité, voire hanté, par son lieu de naissance. Le ton du personnage est certes plus mature, mais surtout plus précis et plus poétique :

Mon atelier est disposé de telle façon que je reste dans un coin sombre, assis à ma table pour recevoir les reflets directs des peintures. Tout s'illumine alors dans ma rétine. La fumée du tabac contribue à créer des effets sur les surfaces figées; un peu comme la chaleur qui montait du sol brûlant semblait mouiller les formes sous le soleil de là-bas. Ces tableaux posés contre les murs sont autant de masques derrière lesquels je me place pour capter ces visions qui se dérobent, qui se soustraient tout en se dévoilant⁷⁴.

L'art pictural est au centre de la vie du personnage et rend compte du rapport avec le Brésil. Le narrateur projette sur ses toiles les souvenirs qui surgissent dans sa tête, mais il décrit aussi ses souvenirs d'un point de vue artistique. La fumée de sa cigarette crée un sfumato qui laisse présager que la mémoire est en partie rêvée ou imaginée. Le narrateur ne nomme pas son lieu de naissance. Il le désigne comme « là-bas » montrant ainsi un refus d'accepter son passé. Cette forme de déni est aussi symbolisée par le masque, cet objet qui sert à la base à cacher la vraie nature des gens qui le portent. Dans le récit, le masque apporte un aspect burlesque au passé du personnage. Les chapitres décrits par le narrateur immigrant apportent une trame différente au récit : ils mettent en lumière les liens complexes avec les lieux habités et ils exposent un point de vue différent de celui du narrateur enfant. Les autres chapitres, ceux décrits au présent par le narrateur enfant, apparaissent alors comme des toiles réalistes façonnées par un artiste qui joue à emprunter plusieurs postures. Silvie

⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

Bernier remarque à ce sujet que « [l]’écriture, très visuelle, suit cette esthétique de l’exubérance en ayant recours à des images frappantes, à des détails colorés et à une perspective subjective qui est celle d’un jeune enfant stupéfait devant le spectacle de la vie⁷⁵ ».

Le Carnaval de Rio

Les passages où il est question d’évènements saillants du vécu du narrateur forment une mémoire plutôt éparse. Le Carnaval de Rio est l’épisode le plus commenté par le personnage dans le récit et donc le plus marquant :

Cela fait si longtemps que mes souvenirs semblent avoir pâli. Seules les odeurs et les vibrations me viennent encore clairement à l’esprit, surtout lorsque mes verres vides s’alignent tard dans la nuit. Le silence boréal du dehors laisse émerger quelque part le battement des tambours, la foule qui saute, très loin dans le fond de ma mémoire. Peut-être n’est-ce que le battement du cœur, mais tout de même⁷⁶...

On peut soupçonner que la mémoire qui se situe « très loin », de même que les verres d’alcool qui laissent supposer un état d’ivresse, rend les souvenirs du narrateur flous. La comparaison entre le battement du cœur et la musique brésilienne montre un lien affectif au lieu de naissance. Par opposition avec le froid silence du Québec, on déduit que le personnage est nostalgique du pays natal. En effet, le narrateur semble plus habité par le Brésil que par la terre d’accueil. Il passe d’ailleurs rapidement du silence du Nord à la cacophonie du Brésil. Le narrateur n’est pas lui-même convaincu que sa mémoire soit concrète. Il se sent enivré par l’alcool et par la décadence du carnaval, d’où l’illusion du souvenir à la fois proche et lointain.

⁷⁵ Bernier, *Op. cit.*, p. 115.

⁷⁶ Kokis, *Op. cit.*, p. 118.

L'odeur de vodka dans le moment présent, au Québec, projette le personnage dans ses souvenirs du carnaval, mais cette fois de manière précise : « Encore aujourd'hui, en humant le verre vide de vodka abandonné la veille, je crois reconnaître des effluves de ce parfum. Du parfum lui-même, ou peut-être de l'odeur aigre et amère que prenait l'haleine des femmes lorsqu'elles avaient tenu longtemps le mouchoir imbibé contre le visage⁷⁷. » Ce souvenir ne semble ni heureux ni triste.

Le parfum à la fois utilisé comme parure et comme drogue exaltante sert à montrer l'exubérance que constitue le carnaval. Kirsty Bell indique que, dans *Le pavillon des miroirs*, « la notion de carnaval évoque la musique, l'ivresse, la promiscuité, le déchaînement, la liberté, le fantastique et l'imaginaire. Les perceptions sensorielles sont surdéterminées et les descriptions amplifiées par un recours aux sens⁷⁸ [...] ». Les sens stimulent de manière précises les souvenirs du personnage. Toutefois, les descriptions sont souvent grotesques ce qui laisse présumer une exagération artistique de la part du narrateur comme dans ce passage : « Leur peau devenait extrêmement pâle, presque ivoire, les orbites légèrement verdâtres, tandis que de jolies gouttelettes de sueur perlaient sur le front et le pourtour des lèvres. Elles se laissaient alors caresser et s'abandonnaient avec beaucoup de lassitude, en murmurant d'une voix pâteuse⁷⁹. » La description des femmes durant le carnaval est aussi morbide, mais semble au contraire provoquer un désir chez le personnage. Le corps de ces femmes représente à la fois la féminité et la mort à cause de la peau pâle et du contour des yeux qui rappellent un cadavre. Marie Pascal explique que le carnaval est représenté à la fois par le grotesque, le chaos, mais également par

⁷⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁸ Kirsty, *Op. cit.*, p. 186.

⁷⁹ *Op. cit.*, Kokis p. 112.

l'uniformité de la masse⁸⁰. Or, par son regard extérieur, le personnage se dissocie de ce groupe.

Le regard sur le lieu de naissance est hybride. Le narrateur tente de se rattacher aux bons souvenirs du lieu de naissance et, en même temps, de s'éloigner des éléments traumatisants. La description de la précédente citation montre le désir pour les femmes brésiliennes, mais aussi les cadavres de l'enfance: « Souvent le matin, la voiture de police est encore là. Soit qu'il y ait un mort trouvé par les pêcheurs, soit une fille tuée par un client [...] Mais ces corps largués au hasard, comme des algues rejetées par la mer, nous changent de la routine⁸¹ .» Ce que le narrateur ne percevait alors que comme un divertissement lorsqu'il était enfant a empreint son esprit à jamais. Si le jeune narrateur n'est pas conscient de la violence à laquelle il est confronté, le narrateur adulte redécouvre à travers son art à quel point son passé au Brésil était brutal. Il réalise qu'il a été traumatisé par son pays de naissance. Les souvenirs négatifs surgissent par fragments à travers le corps des femmes que peint le personnage et à travers d'autres figures qui ont marqué son passé tel le carnaval. Toutefois, les souvenirs n'apparaissent pas de manière claire et détaillée. La mémoire est plutôt déconstruite, effacée.

Le Brésil

Le narrateur adulte répète à de nombreuses reprises qu'il a du mal à se rappeler son enfance : « [...] Seules certaines images mentales insolites gardent les couleurs et le mouvement quelles avaient au moment où elles se sont imprimées dans mon esprit. Comme

⁸⁰ Pascal, Marie (2015), « Clown et Masque : deux figures d'altérité dans le roman migrant *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Études françaises*, vol. 51, n° 3, p. 189-204.

⁸¹ Kokis *Op. cit.*, p. 213.

des traumatismes. Il n'y a plus de récit qui les accompagne, le passé vécu s'est estompé, mais curieusement ces images qui m'obsèdent sont restées d'une exubérance sauvage ⁸²». Le vécu dans le lieu de naissance fait violence au personnage, car il est indompté. Le narrateur essaie de maîtriser sa mémoire, mais le traumatisme a engendré une conséquence importante, soit une forme de déni. Dans ce passage, les images reviennent donc par bribes, car tout ce qui s'y rapporte est refoulé. Cet oubli inconscient s'impose spontanément dans l'art pictural du protagoniste : « Tous ces hommes machines, ces marionnettes, ces mécaniques disloquées et les poupées démembrées que je croyais être des allégories de l'aliénation ne sont en fait que les cadavres des rues, les fantômes revenus pour me tirer les pieds dans ce pays froid⁸³. » L'idée de fantôme laisse supposer que le protagoniste est hanté par le lieu d'origine. Le fantôme évoque aussi une idée de peur. Le personnage craint de voir ressurgir son passé. La froideur du lieu d'exil rappelle aussi les cadavres et la mort. Les souvenirs du carnaval apparaissent ici comme terrifiants et aliénants.

Plus le récit avance et plus on en apprend sur les événements associés aux émotions négatives du personnage envers son pays d'enfance. La misère est l'un des facteurs de ce ressentiment. Même si c'est le narrateur enfant qui décrit ce qu'il voit de l'extrait suivant, on sent en arrière-plan, l'œil analytique du peintre:

Ravagé par les feux et les fourmis, le paysage tropical devient désert. Les arbres dénudés et noircis restent sur place tels des squelettes qui crient sous le soleil. La seule protestation visible. Le vert devient de plus en plus sale, plutôt gris, et l'oxyde de fer sous toutes ses teintes assomme le regard. Les habitants aussi se plient à cette hiérarchie des ocres : leur peau, les vêtements sales, les cuirs crus des chapeaux et des sandales, jusqu'au violet tête-de-mort autour des orbites des enfants⁸⁴.

⁸² *Ibid.*, p. 23.

⁸³ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 260.

Ce point de vue n'est pas celui de l'enfant, car le narrateur exprime la misère des siens avec une posture artistique. La description des couleurs et la vérité derrière cette représentation sont celles du peintre. On retrouve encore le lexique du cadavre : « ravagé », « feux », « désert », « dénudés », « noircis », « squelettes », « tête de mort » ... Le personnage décrit des couleurs qui rappellent un paysage morbide : le noir, le vert, l'ocre et le violet sont des couleurs qui évoquent un corps en putréfaction. Cette représentation du paysage brésilien est abjecte et provoque une sensation de dégoût. La misère symbolise ainsi le pourrissement du peuple. À cause de ce rapport à la misère et à la mort, le Brésil apparaît comme un lieu hostile pour le protagoniste. De plus, l'idée de hiérarchie renvoie à la séparation entre les classes pauvre et riche. Cette dégradation se fait aussi ressentir dans le fait qu'on glisse du paysage naturel vers la réalité des humains qui y vivent. La saleté et les ravages du portrait naturel contaminent les êtres vivants qui subissent le lieu.

Le personnage évoque souvent la misère du peuple brésilien. Bien que sa famille soit elle-même assez pauvre, le personnage observe cette pauvreté d'un œil extérieur : « Quelques enfants se déplacent dans des chariots improvisés, poussés par les plus grands, sans cacher leurs infirmités ni leurs membres estropiés, avec de larges sourires rouges en bec de lièvre, à peine habillés dans leurs haillons [...] Étonné, je regarde ces enfants vagabonds et je me compare à eux en silence, la tête envahie par des sentiments divers⁸⁵ ». Le personnage observe la misère et se positionne comme l'*autre*, au sens de Paterson. C'est parce que la pauvreté qu'il observe est difficile à assumer. Cette brutalité

⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

de la vie lui est incompréhensible et il est donc nécessaire pour lui de prendre le temps de l'analyser. La misère est donc l'une des causes du ressenti négatif du narrateur envers le pays natal. Le personnage l'observe, mais y est contraint également : « [...] Nous sommes étonnés par le nombre incroyable de domestiques, par la beauté et les manières des servantes. Les copains qui nous reçoivent ne comprennent pas notre intérêt pour ce petit monde ⁸⁶. » Pour le personnage, la haute société est également un monde inconnu. La misère est ainsi présentée par le biais de l'opposition entre la grande aisance des amis du narrateur et la pauvreté des habitants ruraux. Le Brésil est donc illustré comme un lieu où il n'y a pas de classe moyenne ce qui explique les préjugés des communautés démunies.

Le dispensaire

La vie du narrateur au Brésil s'apparente à un jeu de rôle. À bien des moments, le personnage évoque l'impossibilité d'être lui-même, un sentiment d'être prisonnier ou assujéti à l'image que les autres ont de lui : « [...] J'avais toujours été étranger, partout. Possédant le mimétisme spontané des êtres de nulle part, j'enfilais la carapace protectrice derrière laquelle je pouvais regarder à loisir et collectionner mes visions⁸⁷. » Le personnage doit cacher sa vraie nature parce qu'il est différent des autres. Il a toujours l'impression qu'il doit agir selon des modèles préétablis au Brésil, mais puisqu'il s'en sent incapable, il se camoufle. Certains lieux, comme le dispensaire, lui procurent un sentiment d'impuissance. Sa mère le traîne dans cet hôpital de force, car elle est persuadée que le personnage enfant souffre de tuberculose :

C'est le dispensaire que je n'aime pas. Peut-être qu'un jour ils vont lui donner raison et que je vais devoir rester là, toute la vie, comme ses frères qui ont été gardés au

⁸⁶ *Ibid.*, p. 292.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

sanatorium jusqu'à leur mort. Je vois bien à quel point elle est déçue chaque fois que nous revenons à la maison et que je ne suis pas assez tuberculeux pour les médecins⁸⁸.

Sa mère, qui s'entête à penser que son fils est malade, l'enferme dans un statut de tuberculeux jusqu'à l'obliger inconsciemment à agir comme tel:

Ma mère boude pendant que je cache mon soulagement derrière des airs de grand malade, pour lui donner raison. Et bouche cousue, histoire de passer inaperçu, car elle croit que je risque d'infecter tout le monde. Tout ce qui compte pour moi, c'est de reprendre le tramway dans la direction opposée⁸⁹.

D'abord, le fait que le personnage doive se rendre souvent au dispensaire lui cause de l'angoisse. Or, le fait que sa mère le cantonne dans une identité d'enfant malade a pour effet de marquer d'autant plus sa différence : « Pour elle, je suis maigre, pâle; et comme elle me voit un peu rêveur, elle conclut que je suis malade⁹⁰. » Le dispensaire symbolise ainsi la marginalisation du jeune narrateur. Avant même sa migration, le protagoniste est déjà considéré comme autre dans son propre lieu de naissance.

La maison de l'enfance

La description de la maison où le protagoniste a vécu enfant expose une atmosphère lourde et non conviviale comme on peut voir dans l'extrait suivant:

La chaleur de la chambre fermée et une fatigue étrange me poussent vers le sommeil. Ça sent le bébé qui dort, la sueur et les culottes de Lili. Lorsque je me réveille, qu'elle n'est plus là, je ne me souviens de rien. Seules les odeurs persistent, mélangées à celle de la moisissure qui envahit les murs. Le soleil frappe de biais les battants fermés des jalousies et tisse des raies brillantes de poussière dans la pénombre

⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

humide. Très forte envie de pisser. Le même jeu se répète presque tous les jours ; ensuite je me lève las, paresseux⁹¹.

Cette description de la maison est onirique. Le personnage semble se réveiller d'un rêve dont il a du mal à se rappeler. La lumière, la poussière et la pénombre créent encore un effet de brouillard. On ne sait pas si la scène est réelle. La confusion du personnage mêlée à la chaleur, à l'humidité et à la poussière donne l'impression que la chambre est une cellule. L'effet de répétition aussi rend la scène misérable. La maison est donc synonyme d'inconfort et de fatigue. De plus, il y a un parallèle à faire avec la vie du narrateur comme immigrant dans ce passage. Lorsque le narrateur dit : « seules les odeurs persistent », on ne sait pas s'il s'agit du passé ou du présent. En effet, le narrateur adulte parle énormément des odeurs en lien avec ses souvenirs d'enfance : « Seules les odeurs et les vibrations me viennent clairement à l'esprit, surtout lorsque mes verres vides s'alignent tard dans la nuit⁹². » Même si l'extrait précédent appartient au narrateur enfant, cette phrase porte à confusion. Cette citation pourrait effectivement s'appliquer à la fois au passé narré par l'enfant et au présent narré par l'adulte. Tout au long du récit, les odeurs confrontent le narrateur, adulte et enfant, à sa mémoire. Elles sont en quelque sorte un point de jonction entre les deux époques. L'effet de confusion au réveil rappelle d'ailleurs l'état d'ivresse du personnage adulte et crée une sensation de déjà-vu qui met l'accent sur la répétition du vécu du sujet.

La maison ne contribue pas à apporter un lien d'appartenance fondamental au narrateur. Les souvenirs liés à la demeure sont négatifs :

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

⁹² *Ibid.*, p. 118.

Il n’y a rien à faire dans cette maison, pas de jouets. Je traîne sous les lits ou je regarde par la fenêtre, c’est tout. Le bébé est encore trop jeune pour jouer et mon frère aîné n’aime pas mes jeux. C’est comme ça depuis toujours, nous sommes un ensemble éparpillé [...] Nous vivons tous entassés dans l’appartement et nous dormons dans la même chambre; seule Lili dort par terre dans le salon. Mais il manque quelque chose pour que ça fasse une famille. Chacun paraît occupé à son propre ennui⁹³.

De prime abord, la maison d’enfance revêt plutôt une fonction utilitaire. Ce n’est pas un foyer, mais un hébergement sans émotion. L’absence de divertissement, de chaleur humaine et d’attention fait du domicile un lieu sans attraits et sans souvenirs significatifs. La mémoire du personnage par rapport à la maison d’enfance n’est qu’ennui et discorde familiale. Il n’y a pas d’unicité dans cette famille. Le climat familial est désordonné. La description provoque une impression d’individualisme. Le narrateur enfant paraît résigné à faire semblant de ne pas exister. Dans cette maison, l’absence d’intimité semble pousser les membres de la famille à s’éloigner les uns des autres. De plus, ce quotidien est vécu à répétition par le personnage ce qui engendre de la lassitude.

Ce n’est pas le topos en soi qui fait de la maison d’enfance un endroit chaotique, mais surtout les gens qui y vivent : « Le père et la mère ne sont d’accord sur presque rien. Mais les gens respectent les avis de mon père, tandis que ma mère doit toujours attendre les Noires pour savoir quoi faire⁹⁴. » Les parents sont en grande partie responsables des conflits qui règnent au sein de la famille, car ils ont des points de vue opposés. Steven Urquhart va plus loin pour expliquer cette situation :

En fait, on remarque que le monde du narrateur-enfant est scindé en deux parties. D’un côté, il existe la sphère des femmes qui raffolent des rituels mystiques et des commérages malgré leur soi-disant religiosité. Et, de l’autre côté, le monde du père

⁹³ *Ibid.*, p. 13-14.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

du narrateur, né en Lettonie, incarne le stéréotype masculin (et allemand) par son laconisme, sa logique et son caractère franc et travailleur. L'enfant se trouve donc dans une sorte de faille⁹⁵ [...]

De plus, cette discordance de personnalité exige que le personnage prenne parti : « Je ne sais pas si maman a raison, je préfère qu'elle ait tort [...] C'est vrai que les affaires de papa vont toujours mal, mais sa bonne humeur me fait du bien⁹⁶. » Les querelles engendrent ainsi une impression d'éclatement familial qui perturbe le protagoniste.

D'ailleurs, la relation avec le père est très différente à la maison et en dehors : « Le dimanche, il peut aussi nous emmener au Jardin botanique. C'est sa promenade préférée, et la mienne aussi [...] Et il adore nous montrer un tas de choses exotiques, depuis les plantes, les fleurs, les insectes, jusqu'aux fruits étranges qu'il nous laisse goûter. Il surveille les moindres détails comme si c'était son propre jardin⁹⁷. » Lors de ces promenades, le jeune narrateur établit un lien de confiance avec un père curieux, instruit, attentionné, mais surtout heureux. Or, l'attitude du père est complètement différente une fois de retour : « À la maison, il a l'air d'avoir perdu la voix; et il n'aime pas non plus que les autres parlent. Il dit que ça gâche la digestion. Puis ce sera la longue soirée, ennuyeuse, silencieuse⁹⁸. » Le climat familial est tellement tendu au domicile que les seules émotions positives que le personnage peut rattacher à son père sont donc reliées aux promenades en ville. Le père impose le silence et la mère cloisonne son fils dans une identité de malade. Le protagoniste

⁹⁵ Urquhart, Steven (2007), « Entre l'exil et l'asile : l'inter-dit silencieux dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Voix plurielles*, vol. 4, n° 2, p. 2.

⁹⁶ Kokis, *Op. cit.*, p. 125.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 68.

est brimé dans sa liberté d'expressions et de mouvement lorsqu'il est chez lui. De plus, Urquhart avance dans son article qu'

[i]ncapable de parler de ce qui se passe chez eux, le père cette fois-ci, en imposant un certain silence aux autres leur fait comprendre la vérité de la situation familiale ou du moins qu'il n'en est pas dupe. L'imposition du silence, qu'on peut appeler « l'indicible » ici est un moyen subtil d'éviter l'éclatement familial, mais qui y fait sentir un certain vide⁹⁹.

De fait, la maison reste un lieu de secret. Il s'y passe des activités illicites dont on ne peut parler : « Les portes du salon et des chambres restaient fermées. Ma mère disait qu'elle avait de la visite ou qu'il ne fallait pas salir; puis elle a cessé de nous donner des explications¹⁰⁰. » La tension ressentie ne provient donc pas seulement des querelles entre les parents, mais également de l'impossibilité d'habiter la résidence familiale qui est un lieu d'exclusion pour les enfants et le père.

Il y a toutefois un endroit, au sein même de la maison d'enfance, qui procure un sentiment de bien-être et de sécurité au personnage :

Ma planque à moi, c'est sous le grand lit de la chambre, où je me glisse rapidement en faisant disparaître d'un coup le monde entier. Jusqu'à ce que les esprits se calment. Du fond de mon trou, je ne vois que les pieds, les gros moutons de poussière et les toiles d'araignée. Mais en fermant très fort les paupières, je peux faire apparaître toutes sortes de choses, des gens, même des couleurs et des lumières si je presse les orbites avec mes poings fermés. Ainsi, tout seul, protégé par l'obscurité, je me laisse tant amuser par les choses qui défilent dans ma tête que je finis par ne plus distinguer les choses du dehors¹⁰¹.

⁹⁹ Urquhart, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁰ Kokis *Op. cit.*, p. 182.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 32-33.

On trouve dans cet extrait le prélude de l'esprit créateur artistique du narrateur. Déjà, le jeune personnage s'évadait du lourd quotidien avec des jeux de couleurs et de lumières. La saleté et la laideur de la maison font place à une imagination débordante qui permet au personnage de s'enfuir du climat familial malsain. Bien que pour la plupart des enfants l'obscurité soit source de peur, elle reconforte ici le jeune Brésilien. La cachette témoigne d'un souvenir positif et fondateur de l'esprit artistique du protagoniste. L'imagination vient remplacer le monde réel jusqu'à confondre les deux comme le fait l'alcool chez le narrateur adulte.

Toutefois, la chambre dans laquelle se trouve la cachette engendre plutôt des cauchemars durant la nuit : « Je me mets en boule pour éviter que les esprits ne me tirent les pieds. Les esprits viennent toujours tirer les pieds des enfants méchants. Durant le jour, je vais moi-même sous le lit, et mes histoires ne me font pas peur. Mais la nuit, comme je dors mal, je reste seul avec les fantômes¹⁰². » Pendant la nuit, les histoires ésotériques de la mère provoquent des terreurs nocturnes. La sensation de solitude, voire d'abandon, est anxiogène pour le narrateur. Malgré que la famille dorme dans la même pièce, le personnage ressent de l'isolement et de l'impuissance, c'est pourquoi il cherche à contrôler son imagination et ainsi produire des sentiments meilleurs lorsqu'il se trouve dans sa cachette. La maison d'enfance, dans sa globalité, est hétéroclite. Les événements qu'on y associe sont négatifs et peu signifiants dans le vécu du personnage. Le seul endroit que l'on pourrait jusqu'ici lier à la définition de lieu du cœur est la cachette sous le lit qui a introduit

¹⁰² *Ibid.*, p. 34.

chez le sujet certains fondements de son individualité comme le goût de la création à partir des couleurs et des formes.

La plage

Pour se retrouver seul avec lui-même et ainsi parvenir à avoir un certain contrôle sur sa vie, le personnage va choisir plusieurs points de fuite. L'exil contribuera plus tard au personnage à s'échapper de sa vie quotidienne, mais étant jeune et coincé au pays natal, le personnage fréquente d'abord la plage près de sa maison d'enfance :

Je passe la plus grande partie de mon temps à la plage, sur cette petite bande de sable sale au bout du remblai. Je peux nager autour de l'anse, plonger pour capturer des hippocampes et des étoiles de mer dont je ne saurai pas quoi faire, ou simplement m'étendre au soleil pour regarder les mulâtresses en maillot de bain. Le va-et-vient des chaloupes des pêcheurs, les rameurs du club Boqueirao qui s'entraînent tôt le matin, ça fait passer le temps. Au bord des rochers extérieurs, la mer est très claire, à cause des courants du large faisant le tour des brise-lames, jusqu'à l'aéroport. Bleue et transparente par temps clair, battant les rochers couverts d'algues vert laitue qui flottent comme des méduses au rythme de l'eau¹⁰³.

Ce lieu public n'est pas rempli d'atrocités comme les cadavres décrits précédemment. En effet, la plage est plutôt un endroit paisible dans lequel le narrateur peut se poser. C'est un point de fuite qui permet de délaissier le climat familial tendu. La mer lui apporte calme et bien-être. On retrouve le ton plus poétique du narrateur adulte par la description des couleurs qui sont ici belles et limpides comme le vert laitue et la transparence du bleu. On dénote un rapport imaginaire aux lieux qui sert de moyen d'évasion au personnage. La beauté des femmes et les belles couleurs de cette citation s'opposent à la misère décrite d'emblée dans le récit.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 213.

Habitué de se réfugier dans son imagination, le narrateur s’y abandonne même devant des décors parfaits : « La vue du large met en branle des rêves d’aventures qui me détachent de cette vie fade¹⁰⁴. » L’imagination du personnage lui procure une sensation de liberté. La mer est fortement signifiante d’indépendance à l’opposé de la maman qui veut contrôler ses fils dans le foyer familial. L’océan est toutefois hybride puisque d’une part, il contribue à la putréfaction des cadavres jetés au large et, d’autre part, il permet au protagoniste d’imaginer une réalité idéale. Ainsi, la mer est à la fois créatrice de rêveries, mais aussi d’horreur. Elle est le reflet du lieu flou qu’est le Brésil, composé d’émotions positives et négatives.

L’école primaire

L’école primaire que fréquente le narrateur est le premier lieu au Brésil qui lui permet de forger son individualité :

Aller à l’école, c’est même mieux que de sortir le dimanche. Maintenant, la vie à la maison paraît plus calme, ma mère moins exaspérée. Dès que l’autobus arrive, c’est comme si je devenais un autre garçon, plus joyeux, plein d’entrain. Je ne comprends pas certains de mes camarades qui pleurent ou hésitent à se séparer de leur mère, qui refusent de monter dans l’autobus¹⁰⁵ [...].

Les sentiments associés à cette institution paraissent très positifs. Ils créent un contraste avec la maison qui ne permet pas au personnage de s’exprimer pleinement et d’avoir des amis : « [...] C’est la première fois que j’ai des compagnons de mon âge¹⁰⁶. » De plus, ce climat amical crée un sentiment d’appartenance à un groupe. Il se sent plus confortable dans ce contexte d’inclusion alors qu’il est plutôt habitué à l’exclusion : « La maîtresse ne

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 77.

dit rien quand je tousse. Puis, comme je suis plus grand que mes camarades, ils disent que je suis fort et me choisissent pour tous les jeux. Je peux courir partout sans crainte de déranger, car les maîtresses s'occupent entre elles pendant qu'on joue¹⁰⁷. » Les amis apportent au personnage une attention qu'il ne peut pas avoir de ses proches à la maison. Il peut maintenant se convaincre qu'il est grand, fort et bon dans les sports plutôt qu'un enfant tuberculeux. Ce statut passe même inaperçu aux yeux de la professeure. L'école procure une plus grande liberté. Ainsi, plusieurs des manques qui ne sont pas comblés à la maison le sont désormais par l'établissement scolaire ce qui procure du bonheur au personnage. La vie à la maison est aussi « plus calme » maintenant que la mère n'est plus stressée de cacher ses activités illégales dans la journée. L'établissement scolaire offre un encadrement aux enfants même en dehors de ses murs. Cela permet entre autres à la mère de ne plus se soucier d'eux : « Les soirées aussi sont plus agréables depuis que nous allons à l'école. Nous avons à peine le temps de manger et de faire nos devoirs dans nos cahiers de calligraphie, que c'est déjà l'heure d'aller se coucher¹⁰⁸. » L'école est donc un lieu beaucoup plus sain pour le protagoniste que la demeure familiale, elle lui apporte de l'épanouissement.

Cependant, la classe n'apparaît pas comme un lieu physiquement agréable : « Notre salle de classe est très sombre, à peine éclairée par les fenêtres ouvertes. La maîtresse n'allume jamais les lumières. Les pupitres sont en rangées serrées et, à ma place au fond, je peux m'amuser tant que je veux, sans me faire remarquer¹⁰⁹. » L'obscurité et l'isolement que le protagoniste retrouve dans sa salle de classe rappellent la cachette sous le lit. Dans

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

cet endroit, le narrateur peut jouer et s'évader tout en restant dans sa bulle. Bien que le local semble lugubre, il procure au personnage du réconfort et du plaisir. Puisque l'école fournit un développement affectif et identitaire au protagoniste, il s'apparente à la notion de lieu du cœur.

L'internat

Le personnage fréquente un internat pendant ses études secondaires. Ce lieu semble difficile à habiter pour lui. On y impose de rudes mesures d'encadrement qui obligent une adaptation :

Les professeurs disent que nous avons trop de mauvaises habitudes, que ce n'est pas pour nos beaux yeux qu'on nous a envoyés ici. Ils disent qu'ils vont nous mater pour qu'on devienne des adultes. C'est pour ça aussi qu'ils nous obligent à prendre des douches froides : les vrais hommes sont capables de résister et de se laver même si ça fait mal [...] Alors, tous les petits puent¹¹⁰.

Même si on lui impose une grande discipline, le narrateur est pris en charge par des adultes ce qui lui procure un certain réconfort, mais aussi du bonheur : « Moi, j'étais profondément heureux. Sans l'avouer ouvertement, bien sûr, puisque c'était quand même une prison¹¹¹. » De plus, le désir d'être comme les autres engendre une sorte de soulagement : « Tous ces enfants plus ou moins sales, en uniformes gris, dégageaient une étrange sensation de sécurité¹¹². » Comme à la petite école, le personnage est rassuré de se fondre dans la masse et d'avoir l'impression d'être un enfant comme les autres.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 180.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 178.

¹¹² *Ibid.*, p. 174.

La description du lieu évoque un établissement carcéral. Cependant, le narrateur s'invente des histoires qui le font jouir d'un confort inexplicable dans cet environnement qui devrait s'avérer oppressant :

La foule des élèves devient tout d'un coup une foule de musulmans sauvages, la cour est le bazar où guettent les surveillants sanguinaires que me cherchent. Je me dissimule encore dans la nuit menaçante, hors des murs de cette forteresse, où complotent des groupes de trafiquants enturbannés. Et je fume une dernière cigarette légèrement parfumée de kif avant de rentrer dans les rangs pour le dernier contrôle, avant d'être enfermé dans une cellule froide et humide parmi les torturés¹¹³.

On le voit, le protagoniste se réfugie dans son imagination qui devient par défaut un lieu. Il y a une opposition entre le petit moment de bonheur que procure la cigarette et l'ambiance miséreuse de l'internat. Bien que l'internat soit de prime abord hostile, le personnage le transforme en lieu vivable grâce à son imagination. Or, il semble que l'idée d'enfermement procure satisfaction au personnage. Le fait d'être caché dans la pénombre est une attitude que l'on remarque être appréciée par le personnage, car cela lui fournit une position d'observateur. Aussi, l'image de la forteresse symbolise la sureté. Cette sensation s'apparente à celle vécue dans la cachette sous le lit. L'enfermement est alors plutôt associé à un sentiment de confiance: « [...] enfermé dans un internat et libre d'être moi-même, de rêver à volonté, perdu dans la foule des autres enfants. Sans histoire, sans famille, sans passé¹¹⁴. » On remarque que l'internat est aussi un point de fuite qui permet au protagoniste de se soustraire de la vie familiale négative. Comme à la plage, le narrateur se confine dans son imagination pour échapper à la dure réalité et observer sa vie avec un regard extérieur.

¹¹³ *Ibid.*, p. 195.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 173.

Le narrateur adulte constate, des années plus tard, que le goût de l'évasion a engendré une bulle hors de la réalité :

C'est précisément ce que je n'avais pas à l'internat, quelque chose à quoi m'accrocher. J'y étais en fuite, et je goûtais l'encadrement comme une identité protectrice. Je pouvais même délaissier ma carapace, elle continuait néanmoins à se former spontanément. Le rêve dominait tout l'horizon du monde, tant que je voulais, puisque d'autres s'occupaient de l'ordre et du réel. Sans aucun engagement de ma part¹¹⁵.

L'internat offre un encadrement que le personnage n'a pas à la maison ce qui participe au confort ressenti. Cependant, cette structuration de la vie du jeune homme a pour effet de le rendre passif. L'évasion imaginaire est comparée à une carapace, ce qui appuie l'idée que le personnage s'absente mentalement de la vie à l'internat. Il est comme une marionnette assujettie aux règles que lui impose son milieu de vie scolaire, mais il s'en détache par la rêverie. La figure de la marionnette nous ramène à la symbolique du carnaval qui, comme mentionné plus tôt, est synonyme à la fois de cohésion et d'individualité. Marie Pascale soutient que,

même dans le cas d'une force sociale cohésive à l'extrême, l'exclusion d'un individu ou d'un groupe, fût-elle artificielle, est nécessaire pour assurer le bon fonctionnement du groupe de référence. Paterson va plus loin quand elle observe que "dans certains romans, tout se passe comme si, en se démarquant de l'ordre social, l'Autre basculait de plain-pied dans les domaines de l'illicite, de l'irréel ou de la démence"¹¹⁶.

De manière plus large, l'internat symboliserait la passivité du peuple brésilien soumis à la hiérarchie sociale. Quant au narrateur, il tente de se sortir de cette situation en se réfugiant dans son imagination. C'est pourquoi il ne sent se sent pas à sa place au Brésil.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 280-281.

¹¹⁶ Pascal, *Op. cit.*, p. 193.
Paterson, *Op. cit.*

L'imaginaire est le seul lieu qui lui permet de détenir une appartenance à un lieu et dans lequel il peut être maître de ses actions. Les lieux référentiels, au sens de Westphal¹¹⁷, ne servent qu'à déambuler et nourrir l'imagination fertile du narrateur.

L'internat correspond à une période de rites de passage. En effet, cette période correspond à la traversée entre le monde de l'enfance et celui de l'âge adulte :

Je me souviens de cette époque de l'internat comme d'une chute en avant, un déséquilibre semblable à celui de l'enfant qui commence à marcher. Mes valeurs se modifiaient; elles devenaient en quelque sorte réelles. Je me laissais entraîner par ce flux sans savoir au juste où cela me conduirait. Comme ce que j'ai éprouvé plus tard, en me laissant guider par la sarabande des images qui se transforment en peinture. Je ne faisais que glisser, en accueillant la nouveauté comme si elle était une évidence. Et même si tout s'apparentait à un jeu, mon attitude était aussi grave que si je m'engageais dans des aventures essentielles¹¹⁸.

On peut voir à quel point tout ce qui a trait au Brésil façonne le personnage. Le Brésil habite le narrateur jusque dans ses choix de mots. Une « sarabande » d'images le hante. À priori, ce mot signifie la frivolité et la danse, et, si l'on glisse un peu vers le récit, on peut le relier au lexique du carnaval. La description que nous avons de l'internat s'affiche d'abord comme néfaste. Cet extrait confirme que c'est surtout l'imagination du narrateur qui a rendu l'internat habitable. On y illustre bien l'idée de passage de l'enfance à l'âge adulte, car il y a à la fois une quête et un rejet des valeurs. Ainsi, le topos a eu un impact sur le caractère et la personnalité du personnage. Le rigoureux encadrement des professeurs et les expériences vécues dans ce lieu ont engendré la carapace du narrateur et ont développé son goût pour l'imaginaire.

¹¹⁷ Westphal, *Op. cit.*

¹¹⁸ Kokis, *Op. cit.*, p. 229.

Certes, il faut s'intéresser à ce lieu à travers l'évolution du personnage qui transite d'enfant à adulte, mais aussi à travers ses déambulations dans l'espace. Après un voyage que font le protagoniste et ses camarades de l'internat, on discerne une rupture :

Bientôt ce sera ma septième année d'internat ici. On a beau ne pas aimer la vie à la maison, n'empêche que l'ennui devient chaque jour plus intense. Depuis le voyage, le monde me semble différent de celui d'avant, comme si je ne devais plus rien à personne. Dans nos conversations, ce sont d'autres choses que nous préoccupent, des trucs reliés à l'avenir, à ce que nous comptons faire de notre vie¹¹⁹.

Il n'y a plus de retour possible à la vie d'avant, car le personnage a acquis durant les années à l'internat une bonne dose de maturité. Il a expérimenté une prise de conscience par rapport aux besoins concrets de la vie. Lors du voyage, les informations étaient si nouvelles que l'imagination n'a pas imposé ses barrières : « Tout se mêle désormais dans mon esprit [...] et je me sens en possession de nouveaux yeux pour regarder le monde. Mes mesures ont été bousculées en si peu de temps qu'il me faut m'habituer à cette nouvelle nature¹²⁰. » Ainsi, la vie à l'internat lui paraît plus banale. En grandissant, le narrateur ne peut plus sans cesse s'abandonner à son imagination.

Le rite de passage que lui fait vivre sa vie d'adolescent impacte grandement la perception que le personnage se fait des lieux et des gens qu'il côtoie. Le voyage est effectivement dépeint comme une sorte de quête initiatique qui va, non pas changer le personnage, mais lui faire prendre conscience des choses telles qu'elles sont :

Tard dans la nuit, fatigué et amaigri, je suis de retour chez moi. Seule l'accolade de mon père restera dans ma mémoire, forte et sèche, sans poser de questions. La vie va reprendre son cours. Mais, à l'avenir, sans ma participation. Je viens d'apprendre à

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 309-310.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 292.

trouver enviable ma situation d'étranger, malgré la tristesse sournoise qui l'accompagne¹²¹.

Le voyage est comme une épreuve dans la vie du personnage. La description physique du protagoniste évoque une initiation difficile qui a laissées des traces également psychologiques. L'expression « chez moi » laisse place à interprétation puisqu'on ne sait pas de quel lieu il s'agit exactement ; l'internat ou la maison. Le voyage lui a fait voir le monde sans les lunettes de l'imagination. L'enlacement de son père lui paraît être une chose essentielle qu'il garde dans ses pensées. Toutefois, la vie au Brésil demeure hostile ce qui confirme au protagoniste que ce topos est mieux dans son imagination.

Des enjeux plus sérieux préoccupent le narrateur, comme son futur, mais aussi ses amours : « L'autre jour, je suis allé revoir ma première chambre dans le dortoir des petits. Tout m'a paru réduit, comme des jouets [...] Ému et triste à la fois, en pensant que je ne vais peut-être plus revenir [...] Cette nostalgie n'était pas en moi auparavant, ni ce sentiment de perte. C'est venu avec elle¹²². » La cause de la douleur associée à la perte est ici expliquée par la fin d'un amour. On saisit que la principale perte pour le personnage n'est pas réellement une femme, mais l'internat. Dans son dortoir, il a pu découvrir sa personnalité et ses valeurs loin de celles dictées par ses parents à la maison. Tout compte fait, ce qui émeut le personnage réside davantage dans la prise de conscience de la fin d'une époque que dans la tristesse d'un amour perdu. Le passage suivant en est la preuve :

Je descends seul vers la ville, peut-être pour la dernière fois. Il fait encore nuit. Je distingue malgré tout les détails de cette route que je connais depuis tant d'années. Chaque tournant, les raccourcis, les lumières trop espacées qui m'ont tant de fois protégé. Tout amplifie ma tristesse dans ce départ ralenti; même le goût de rhum dans

¹²¹ *ibid.*, p. 297.

¹²² *ibid.*, p. 326.

la bouche me paraît amer. Puis la ville endormie, les bars fermés, ces bars où j'ai commencé par m'acheter des caramels, puis des cigarettes, et où je prenais ensuite les derniers verres avant de monter¹²³.

L'internat est devenu un ami intime, témoin d'un vécu transitoire. On voit que le personnage a développé un attachement à ce lieu. La tristesse ressentie montre que sa mémoire est marquée positivement. L'internat fait partie de la construction du narrateur maintenant devenu un jeune adulte. Il a contribué à forger son individualité.

Le nouveau chez-soi

Le déménagement dans un appartement se fait de manière très hâtive, et le narrateur ne précise pas la ville dans laquelle lui et sa famille vont vivre : « Dès le retour de cet horrible voyage, les événements se précipitent, à grande allure. Ma mère avait parlé du déménagement sans trop de précision. Mais voilà qu'elle a mis son projet à exécution pendant qu'on était chez la grand-mère, et nous ne retrouvons pas la vieille maison¹²⁴. »

La coupure est donc nette, mais le protagoniste ne se plaint pas de la perte de l'ancienne demeure. En outre, ce nouvel habitat crée une disjonction dans la vie du narrateur, car elle transforme la réalité :

Le nouvel appartement est vraiment grand, avec deux chambres à coucher ; il est tout propre et il ne faut pas toucher aux murs pour ne pas salir la peinture. Il ne faut pas non plus courir pour ne pas faire de marques sur le plancher. Dans sa tête, ma mère a décidé que nous ne sommes plus des enfants et qu'il n'était pas nécessaire par conséquent d'emporter les boîtes avec nos collections.¹²⁵

¹²³ *Ibid.*, p. 327.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 156.

D'entrée de jeu, le nouvel habitat apparaît comme un endroit vide d'émotions. En effet, ce lieu est dépeint comme une toile vierge sur laquelle on peut ajouter de la couleur. Les enfants n'ont pas pu traîner d'objets auxquelles ils tiennent. L'appartement constitue une sorte de retour à zéro, de remise à neuf. Il semble que la mère ne désire pas que ses fils s'intègrent à ce nouveau milieu de vie. Elle souhaite plutôt les mettre à part, tout comme dans la dernière demeure : « [...] Malgré la grandeur de notre nouvelle maison, l'espace vital s'était rétréci de façon radicale. Chez nous, la porte restait fermée, et ma mère nous avait bien avertis de ne pas sonner, car elle ne serait pas là¹²⁶. » Cette atmosphère de secret transforme la nouvelle maison en un lieu inamical qui ressemble à l'ancien domicile.

Le même scénario semble finalement se répéter : un logis a priori agréable abrite le chaos : « Notre présence devient intolérable pour tous à la maison ; les bagarres se multiplient, les menaces, les crises de toutes sortes¹²⁷. » Le nouveau logement ne permet pas de lien d'appartenance et le climat familial tendu s'y voit transposé : « Ma mère s'exaspère de notre présence trop envahissante et de nos bavardages avec le petit. L'air sent l'ennui ; Belinha se plaint de devoir nous servir le repas. Elles ont tant de choses à faire qu'elles finissent par nous pousser dehors. En disant qu'elles étouffent¹²⁸. » Non seulement on retrouve dans le nouvel appartement l'ennui mortel qui pousse le personnage à s'évader, mais aussi la tendance à exclure les hommes de la demeure. Le nouveau logis n'est pas vraiment vierge de sens puisque toutes les émotions négatives de la maison

¹²⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 210.

d'enfance sont transférées, voire amplifiées dans celle-ci. On pourrait ainsi dire que le nouvel appartement est le prolongement de l'ancien, mais avec plus d'animosité encore.

Tout espoir (s'il y en avait un) de trouver là un lieu édifiant et mémorable a disparu, d'autant plus que le protagoniste se rend compte qu'un sentiment de honte plane sur le domicile familial : « Le malaise de mon frère était de plus en plus évident. Moi aussi, je sentais qu'il ne fallait pas que les copains viennent chez nous [...] Lorsque Domenico racontait les histoires de couples et de putes dans son immeuble, ça ressemblait étrangement à ce qui se passait chez nous¹²⁹. » Le personnage découvre enfin que sa mère mène un bordel. La honte liée au nouveau logis s'étend maintenant à l'appartenance familiale : « Il y avait comme un danger dans l'air, une crainte continuelle que les autres le sachent. Parce que, mon frère et moi, nous avons beau nous taire, faire si de rien n'était, si ça venait à s'ébruiter je deviendrais fils de pute¹³⁰... » En plus d'amplifier la lourdeur du climat familial, le nouveau logis symbolise la perte de l'innocence chez le jeune narrateur.

La petite place

Puisque le nouveau domicile s'avère néfaste, le jeune homme trouve un endroit pour s'adonner à sa vie d'adolescent. Ce lieu qui lui permet de fuir la réalité s'appelle « la petite place » : « la petite place toute proche avec ses balançoires, et le bar plein de clients nous font oublier ces détails. Et puis on a la mer tout à côté, même s'il n'y a pas de plage ; c'est un embarcadère en pierre comme celui de la place Quinze¹³¹. » Cet endroit abrite

¹²⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹³¹ *Ibid.*, p. 156.

l'océan dont le protagoniste raffole, ce qui fait naître un semblant de bonheur. De plus, comme le narrateur ne peut pas investir le nouveau logis, la petite place lui permet de se poser et de se divertir : « Je peux maintenant regarder tous les jours les bateaux et les pêcheurs, ou rester seul dans la rue, car ce n'est pas dangereux pour les enfants [...] Je me sens libre comme jamais. Ma tuberculose, elle aussi, paraît définitivement oubliée¹³². » En plus, de l'amuser, cet endroit lui fait acquérir de l'autonomie. La solitude n'est plus perçue ici comme étant négative, elle semble plutôt offrir de la liberté au personnage. De plus, on voit que ce dernier ne tend pas à vouloir habiter la résidence familiale, pas plus que la mère souhaite que ses fils soient à la maison. Ainsi, la petite place procure de l'indépendance, car le personnage n'y subit pas les réprimandes de sa mère.

En somme, le lieu de naissance entrecroise des sentiments positifs et négatifs pour le personnage. L'internat est le lieu qui semble avoir le plus contribué à forger son identité. En effet, cet endroit marque le passage de l'enfance à l'âge adulte et les événements qui y sont associés, comme le voyage de dernière année, ont grandement influencé le caractère du protagoniste de même que sa façon de percevoir le monde. Si l'internat se révèle d'emblée un lieu hostile à cause de la rigoureuse discipline imposée par les professeurs, il n'est resté pas moins que le protagoniste s'y sent plus à l'aise que dans sa propre maison. La fréquentation des demeures familiales, celle de l'enfance et celle de l'adolescence, s'avère dysphorique, tant le climat y est tendu et secret. Toutefois, le narrateur se réfugie dans d'autres lieux pour échapper aux environnements défavorables. La plage, la cachette sous le lit et la petite place sont des lieux qui permettent au personnage de découvrir le monde avec un libre arbitre. Aussi, l'école primaire contribue à développer l'individualité

¹³² *Ibid.*, p. 157.

du sujet. Ces endroits sont sécurisants et stabilisants pour le narrateur enfant. Or, le lieu qui procure le plus de bien-être au personnage demeure son imaginaire, lequel découle, paradoxalement ou non, d'une difficile présence au monde.

Le Brésil se profile comme étant un lieu fondateur de l'identité du sujet. Ainsi, bien que les émotions associées au lieu de naissance soient plus négatives que positives, le Brésil serait un lieu du cœur. En effet, le lieu de naissance apparaît pour le narrateur adulte comme un lieu traumatisant. Les souvenirs oubliés resurgissent dans ses toiles et témoignent de la misère des habitants du pays natal. Or, ce pays natal fait partie de la nature même du narrateur adulte, comme on peut voir dans cet extrait où le personnage, des années après son exil, peint son autoportrait : « Le dispensaire public, les bulles de gaz à la surface du canal Mangue, voilà mes premières rides. L'ivrogne Camélias et mes amours esquissent les contours de l'ensemble, le mouvement du geste. Le dessin s'accroît singulièrement avec les gens que j'ai rencontrés à Castelo [...]»¹³³. » Même s'il a quitté son pays d'origine, le personnage reste habité par celui-ci. Les rides qu'il peint sont marquées par son passé. L'introspection engendrée par l'autoportrait dévoile des bribes de mémoire en lien avec des lieux marquants de son enfance. L'autoportrait est composé du visage de l'artiste, mais on peut aussi y lire tout le passé qui forge l'individualité du protagoniste et qui est constitué du vécu au Brésil. On peut ainsi supposer que les moments positifs comme négatifs de la vie au Brésil forment en grande partie l'identité du personnage. C'est pourquoi on pourrait alors avancer que le Brésil, bien que le personnage tente de s'en éloigner, revêt les caractéristiques d'un lieu du cœur.

¹³³ *Ibid.*, p. 253-254.

Montréal

Il est à noter que le rapport au lieu d'exil a évolué pour le personnage. Montréal est d'abord perçu par le narrateur comme une opportunité de mieux apprendre à se connaître lui-même. Il a beaucoup d'espoir que ce périple sera pour lui une expérience positive comme on peut voir dans cet extrait : « Tout départ signifiait à mes yeux la découverte de l'identité, ou plutôt la redécouverte puisque je la soupçonnais cachée, entière et achevée sous la couche des habitudes quotidiennes¹³⁴. » Le personnage a la conviction que, par opposition à l'invivable lieu de naissance, l'exil lui fournira une raison à son existence. Ainsi, ce voyage procure au départ de l'euphorie : « J'étais impatient de sentir le décalage horaire, rassuré par tout l'espace qui se mettrait entre moi et la vie antérieure¹³⁵. » Il y a une volonté d'oublier le Brésil. L'exil sert d'abord, comme les lieux d'évasion dans le lieu de naissance, à fuir une situation difficile. Comme on peut voir, les sentiments liés à la ville de Montréal au début de la migration s'avèrent positifs. Le protagoniste met beaucoup d'espoir dans la terre d'accueil. Il croit pouvoir repartir à zéro, oublier un peu le pays natal et se sortir de la misère.

Montréal n'apparaît pas comme un lieu de prédilection pour le personnage. N'importe quel lieu autre que le Brésil lui semble convenable : « Puis ce fut l'exil. D'abord l'Europe, ensuite ici, toujours à la recherche de quelque chose qui me manquait. Cette condition que je prolongeais sans y penser me paraissait de plus en plus agréable¹³⁶. » On voit que, même avant l'exil, le personnage cherchait à combler un manque dans sa vie. Il

¹³⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 199.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 136.

est en quête d'identité, sans savoir que le fondement même de ses racines ne peut être découvert ailleurs que dans son lieu de naissance.

De plus, ce voyage ne se veut au départ que temporaire : « Cela n'a pas été facile au début. Surtout que je suis arrivé en pensant que c'était provisoire, pour faire un peu d'argent et repartir. C'est ce que je me disais. Ici, à l'étranger. Je n'ai même pas vu passer les premiers hivers; tout était si nouveau, si confortable, tranquille¹³⁷. » Le sujet se déterritorialise ainsi dans l'euphorie croyant qu'un monde meilleur l'attend. Le voyage ne se veut donc pas une rupture drastique, mais plutôt un nouveau départ dans lequel le narrateur peut faire ses propres choix: « Quant à moi, dès le début, l'idée d'exil me fascinait [...] La lumière des grands espaces me semblait particulièrement brillante parce que je ne savais pas en décomposer les éléments¹³⁸. » La terre d'accueil est comme une toile blanche sur laquelle il peut réinventer sa propre vie. Le personnage compare l'enthousiasme du migrant à celui d'un apprenti peintre qui ne sait que faire de l'espace pictural et de la couleur. La nouvelle expérience est enivrante parce qu'elle est vierge de sens. Toutefois, le nouveau migrant, que l'on compare à un artiste débutant, ne détient pas tous les codes pour faire du lieu d'exil un espace habitable.

Incapable de se définir dans le regard de l'autre et de trouver des racines au Québec, le narrateur va perdre de ses illusions: « Et je sais désormais que, jusqu'à la fin, les rêves, les caresses et les cris de la douleur jaillissent uniquement dans la première langue. Dans celle qui a compté, et qui nous a poussés à en apprendre d'autres¹³⁹. » Le personnage perd

¹³⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 197.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 170.

de son enthousiasme parce qu'il comprend qu'il ne peut pas trouver son identité ailleurs que dans la culture brésilienne. À Montréal, le protagoniste sent qu'il lui manque des pièces du casse-tête pour s'épanouir complètement : « Mon identité était ailleurs, bien solide quelque part, et je ne me souciais pas qu'on m'admire ou qu'on me méprise [...] Je m'adaptais au nouveau pays, mais sans passion¹⁴⁰. » Ainsi, on remarque le changement de regard sur le lieu d'accueil. La plupart des passages tirés de cette section du récit témoignent d'une prise de conscience, car le narrateur utilise des expressions comme « je ne savais pas alors¹⁴¹ », « je me rends bien compte¹⁴² » ... Cette prise de conscience s'accompagne d'une désillusion.

La relation qu'entretient le personnage avec le Brésil en est donc une d'amour-haine. Le personnage migrant rejette son passé et cherche à l'ensevelir au fond de sa mémoire. Cependant, ses souvenirs du pays natal reflètent parfois des souvenirs heureux : « Mon passé se faisait de la sorte plus pressant, et il s'imposait sous la forme de scènes d'enfance, d'odeurs, de saveurs, et même de certaines expressions langagières complètement oubliées. Ces choses que je croyais définitivement écartées de mon esprit par l'exil me revenaient avec une familiarité presque attendrissante¹⁴³. » Ironiquement, le narrateur ressent de la nostalgie à propos d'un pays qu'il désirait quitter précipitamment. Le choix du mot « pressant » est important ici, car il ne sous-entend pas de connotation péjorative. Le passé, dans cette citation, n'est pas oppressant. C'est un retour des souvenirs qui semblent plutôt agréables puisque le personnage en est touché. Ceci laisse présumer

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 303.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴² *Ibid.*, p. 169.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 137.

que le personnage contemple cette mémoire avec une certaine mélancolie. Ainsi, on peut supposer qu'étant donné que le passé du personnage surgit à la fois de façon positive et négative durant les années d'exil, le Brésil est un lieu du cœur.

Montréal serait plutôt un entre-lieu puisque le narrateur ne semble pas s'y intégrer et est sans cesse porté à retourner vers son passé, son identité première :

Pendant tout ce temps, j'ai ainsi pris position envers les gens d'ici, en me disant autre et en me pensant meilleur. Mais lorsque la bouteille se vide, comme ce soir, je dois m'avouer qu'encore une fois j'ai triché. Les gens d'ici ne sont pour rien dans mon malaise. Ils ne m'ont jamais rien fait, bien au contraire. Simplement, leur pays est aussi bourré de gens mornes, comme partout; et ça me rappelle trop ce que je cherche à fuir¹⁴⁴.

On voit que le narrateur ne souhaite pas se positionner en phase de reterritorialisation. Puisque le personnage ne tente pas de se reterritorialiser à Montréal, la ville ne peut pas devenir un lieu du cœur. Selon Simona Pruteanu, « [...] le narrateur cultive avec passion et obstination son "altérité", même après vingt-cinq ans à Montréal. Toutefois, il n'y a rien dans l'attitude des autres qui signale une exclusion, au contraire [...] C'est lui en fait qui choisit de se placer en marge et de critiquer presque tous les aspects de la société canadienne¹⁴⁵. » Ce qui attire plutôt le narrateur à Montréal est l'impression de ne pas avoir de port d'attache : « Rien ne m'y attachait, aucun souvenir, aucune souffrance. L'étranger porte un masque d'apparence anodine pour être accepté, pour qu'on le laisse en paix¹⁴⁶. » Le narrateur est porté, depuis l'enfance, à s'évader. On voit ainsi un rapport répétitif entre le vécu au Brésil et le vécu du sujet migrant. Il y a une redondance dans le choix du

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 303-304.

¹⁴⁵ Pruteanu, *Op. cit.*, p. 140.

¹⁴⁶ Kokis, *Op. cit.*, p. 48.

vocabulaire qui montre que la situation des deux vécus est très semblable. De plus, le masque qui représente d'abord l'extravagance du Carnaval de Rio et ici plutôt une façon de passer inaperçu dans la société québécoise.

L'entre-lieu

Le narrateur ne nomme pas les lieux. Que ce soit Montréal ou le Brésil, il utilise toujours des périphrases : « J'habite ce pays¹⁴⁷ », « je ne suis jamais retourné là-bas¹⁴⁸ », « j'étais différent des gens d'ici¹⁴⁹ », « c'est ainsi que j'ai connu ce nouveau pays¹⁵⁰ » ... Il refuse d'accepter ces topos comme éléments caractéristiques d'une part de son identité. Dans son évasion, le narrateur est confronté à une sorte de cercle vicieux puisqu'il dénie son origine et, par le fait même, il renie son identité. En même temps, il ne tente pas de se reterritorialiser à Montréal, ce qui crée un vide, une perte des repères, mais surtout, un sentiment d'inconfort relié au fait que le personnage a l'impression de n'avoir sa place nulle part dans le monde : « À force de n'être nulle part, même le confort de la mauvaise foi se dérobe, et je reste dans mon trou à rêver de perfection¹⁵¹. » Ce n'est donc pas le lieu en soi qui conçoit le malaise. Ce sont plutôt les particularités psychologiques du personnage qui lui imposent une éternelle insatisfaction. L'exil apparaît comme une fausse liberté parce que le personnage est, au contraire, aliéné par son passé. Dans ce « trou », il est à la fois à l'abri du reste du monde et prisonnier de lui-même. Ce trou, dans le lieu d'exil, c'est son atelier.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 299.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 299.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 300.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 300.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 305.

L'atelier

L'atelier est le reflet de la mémoire chaotique et éparpillée du protagoniste :

Le fatras qui m'entoure est formidable : une collection d'images bien réelles qui s'amoncellent à la façon d'un gigantesque carnaval. Partout. Contre les murs, les unes sur les autres, enroulées ou encore tendues, empilées, enfermées dans des boîtes, ficelées dans des classeurs, dessinées, gravées, peintes, esquissées, lavées, sèches ou encore brillante¹⁵²[...].

Le vocabulaire utilisé pour décrire le matériel de création est très connoté. Par exemple, le mot « enfermées » reflète la vie du narrateur au Brésil qui n'était pas libre de déambuler et de parler dans sa demeure familiale. De plus, cette longue énumération crée un brouillage. On a l'impression que le personnage tente d'effacer les points de repère. Le vocabulaire se rapporte également au carnaval qui signifie, entre autres, la frivolité que l'on pourrait associer à l'état d'esprit du protagoniste lorsqu'il se trouve dans son atelier. Malgré l'amas de matériel entassé, le narrateur prend plaisir à se trouver dans ce lieu. L'accumulation montre ainsi une certaine acceptation du désordre dans le passé du narrateur.

L'atelier est surtout un lieu de création qui permet au peintre de laisser libre cours à son imagination : « Baisser les stores de l'atelier, c'est comme fermer les yeux pour me laisser glisser vers un réel plus brillant, pour fuir dans un monde où la grisaille disparaît, où la couleur des tableaux avive et réchauffe l'air ambiant¹⁵³. » Dans son article sur l'atelier dans *Le Pavillon des miroirs*, Simona Pruteanu explique que « l'atelier du peintre se substitue ainsi au monde réel¹⁵⁴ ». Cette pièce serait alors le lieu référentiel de l'espace imaginaire du narrateur. Ce topos revêt les caractéristiques du lieu du cœur. On a

¹⁵² *Ibid.*, p.25.

¹⁵³ *Ibid.*, p.25.

¹⁵⁴ Pruteanu, *Op. cit.*, p.140.

l'impression que le personnage n'habite pas le reste du Québec. L'atelier est le seul endroit où le personnage a sa place et qui il lui permet de reterritorialiser une partie de son passé. De plus, ce lieu rend acceptable la mémoire du sujet. En effet, le narrateur peut désormais la matérialiser grâce à son art. Puisque le Québec n'offre pas d'attache symbolique, le personnage choisit de reterritorialiser son passé.

L'imagination et la création demeurent des points de fuite envisageables lorsque la réalité est trop difficile à accepter. Il a toutefois fallu un temps au personnage avant d'appriivoiser ses souvenirs : « Longtemps je me suis interdit l'usage des couleurs. Le noir et le gris me satisfaisaient pleinement. En réalité, j'obéissais plutôt à une crainte sourde devant les impulsions soupçonnées, que je n'osais pas encore affronter¹⁵⁵. » Comme le narrateur ne nomme pas son lieu de naissance, il rejette sa mémoire, mais il réussit à l'accepter si elle est modelée selon l'image qu'il donne. Ainsi, le personnage déguise son passé :

De nombreux cadavres : des corps inertes, des morts anonymes dans un décor sans pompe. Froids, gris aux reflets cobalt, ou vert de chrome tournant au violet. Il y a des enfants, beaucoup d'enfants avec des ventres gonflés et des corps rachitiques [...] Sous la lumière crue des réflecteurs, je peux alors me consacrer à mon vice. C'est ainsi que je réussis à les dompter, ces images, qui sont si rébarbatives devant les artifices de la raison. Je les peins¹⁵⁶.

La peinture sert à maîtriser un passé difficile à assumer et à pouvoir le contempler tel un spectateur. Le narrateur décrit lui-même cet acte de transformation comme un vice, ce qui laisse présager que l'acte de création soit incontrôlable. Les couleurs décrites sont à la fois exubérantes et abjectes. Elles rendent les toiles théâtrales. Les émotions reliées au lieu de

¹⁵⁵ Kokis, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

naissance sont négatives, mais aussi refoulées. À la façon d'un cauchemar, le passé ressurgit de manière brutale. C'est pourquoi les sentiments ressortent de façon si carnavalesque. L'un des buts de l'exil était de créer une rupture avec ce passé. En étant ailleurs que dans le lieu du cœur, le narrateur peut maintenant essayer de façonner sa mémoire douloureuse. Puisque l'imagination n'est pas un lieu physiquement localisable, le seul endroit dans lequel le personnage peut se reterritorialiser est son atelier. Or, l'imaginaire est le vecteur de cette reterritorialisation. L'atelier est comme un baume sur la douleur du personnage en lien avec le Brésil, car il en permet l'acceptation. Ce lieu permet donc une résilience envers le lieu du cœur, en plus de permettre au narrateur d'enlever le masque qu'il porte lorsqu'il déambule dans la terre d'accueil.

En somme, dans *Le pavillon des miroirs*, le Brésil reste un lieu flou. Cependant, ce topos se situe aux fondements de l'identité du personnage et il ressurgit dans les pensées du personnage migrant. Ainsi, on pourrait conclure qu'il s'agit d'un lieu du cœur. Les beaux souvenirs d'enfance relatés par le narrateur adulte concernant le Carnaval de Rio montrent un sentiment d'appartenance. Même si certaines parties de la mémoire sont traumatisantes, elles sont néanmoins fondatrices du caractère du protagoniste. Le seul endroit au Brésil qui ne semble pas revêtir cette particularité est la maison. Le narrateur y est constamment réduit au silence. Quant au lieu d'exil, il est d'abord souhaité. Or, le protagoniste ne désire pas l'investir et va plutôt s'y isoler en adoptant une attitude négative par rapport au lieu d'accueil. Il subsiste une possibilité de reterritorialisation ce qui en fait un entre-lieu. Le cœur du narrateur est aussi de plus en plus orienté vers son lieu de naissance. Tout compte fait, il semble plus facile pour lui d'habiter le Brésil que Montréal.

L'atelier de peinture sert de pont pour relier le personnage à son passé difficile. Le protagoniste peut tranquillement apprivoiser son passé en le modifiant dans ses toiles. L'atelier est donc, contrairement au reste du Québec, en voie de territorialisation. On ne peut pas affirmer que l'atelier soit un lieu du cœur parce que le passé n'est pas totalement assumé par le sujet migrant. Il serait plutôt alors un entre-lieu dans lequel le personnage tente de se reterritorialiser, mais on ignore s'il y parviendra.

CHAPITRE 3 : *PAYS SANS CHAPEAU*

Pays sans chapeau est publié en 1996, exactement vingt ans après l'exil de l'auteur. Le roman raconte d'ailleurs le retour de Vieux Os, que l'on déduit être l'avatar de l'auteur, dans son pays natal. Par le regard du personnage à la fois familier et étranger sur ce décor antillais, on accède à des souvenirs gardés intacts, mais aussi à un Port-au-Prince inconnu. Le lieu de l'exil, Montréal, est devenu aussi familier qu'Haïti pour le personnage. Toutefois, le narrateur ne fait pas souvent allusion à la terre d'accueil dans l'œuvre puisqu'il est investi par sa redécouverte d'Haïti. Dans ce chapitre, j'entends observer comment le personnage déambule dans son pays natal et qu'elles sont les émotions qui le traversent.

Le roman est fragmenté en deux types de chapitres qui sont intitulés « Pays réel » et « Pays rêvé ». D'emblée, on peut supposer que l'œuvre de Laferrière sera composée d'une note d'onirisme ou d'invraisemblance. Le pays réel est celui dans lequel le personnage adopte une posture d'observateur pour décrire ce qui a changé et ce qui est resté pareil dans le pays natal. Il est spectateur de ses propres souvenirs d'enfance. Par sa démarche journalistique, le protagoniste redécouvre peu à peu sa terre natale avec une posture étrangère. Il cherche à comprendre ce qu'il ne saisit plus de la culture haïtienne quittée depuis trop longtemps. Les souvenirs sont restés intacts, mais certaines choses ont évolué. Les chapitres sur le pays rêvé donnent plutôt accès à une investigation de Vieux Os sur tous les phénomènes étranges rencontrés lors de son retour en Haïti. Le personnage explore un Haïti peuplé de zombis, une culture vaudou énigmatique et un rapport à la mort hors du commun :

J'entends ma mère raconter à la voisine avoir vu un bizango, il y a à peine un mois, qui descendait la pente du morne Nelhio tout en buvant du sang et en gueulant des chants obscènes. Le corps couvert de cendre, nu, indécent, le sexe à l'air, les yeux rouges, la bouche crachant du feu, à la recherche d'une nouvelle victime dans la nuit opaque¹⁵⁷.

Quitté depuis trop longtemps, le pays natal est autant un monde de souvenirs qu'un monde à assimiler. La position journalistique qu'adopte le protagoniste est fondatrice des liens (retrouvés ou bâtis) avec les lieux. La mise en abîme de l'écrivain permet plusieurs points de vue du topos qui se chevauchent. Ainsi, l'Haïti de l'enfance et l'Haïti d'aujourd'hui sont superposés. Ce brouillage entre les deux visions du pays natal découle, selon Bernier, du fait que « l'écrivain, qui refuse d'être cantonné dans un statut d'exilé, s'emploie à refaire des liens dans le temps et dans l'espace entre les événements d'une vie marquée par la rupture¹⁵⁸ ».

Sous le manguier

Assis sous le gros manguier d'un quartier populaire de Port-au-Prince, le narrateur renoue d'abord avec les fondements intrinsèques de son identité : « On écrit avec son esprit. On parle avec son corps. Je ressens ce pays physiquement. Jusqu'au talon. Je reconnais ici, chaque son, chaque cri, chaque rire, chaque silence. Je suis chez moi¹⁵⁹[...] » Haïti est ancré dans le personnage de la tête aux pieds, l'habite complètement. On comprend le lien d'appartenance à Haïti et la reconnaissance identitaire du protagoniste qui sillonne ses terres. Bien que le lieu où il écrit ne soit pas situé géographiquement, l'emplacement sous un manguier n'est pas banal. La mangue est un fruit très emblématique d'Haïti. Son arbre

¹⁵⁷ Laferrière, *Op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁸ Bernier, *Op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁹ Laferrière, *Op. cit.*, p. 11.

est immense et crée un sentiment de sécurité chez le narrateur. Il est un symbole de mère Nature qui protège et nourrit un peuple qui a trop souvent souffert pendant son histoire. Le manguier incarne l'abondance, mais il figure avant tout les racines profondes de Vieux Os qui sont fondées au pays natal.

Pour Vieux Os, cet arbre est un retour aux sources où il veut « redevenir un gosse de quatre ans¹⁶⁰ », retrouver ce qu'il a perdu en s'exilant et certainement renouer avec son passé. C'est pourquoi le fait de se trouver en Haïti à écrire sur son pays natal lui procure une telle euphorie : « Je ne veux pas de thé calmant. Je veux perdre la tête¹⁶¹. » Le narrateur est stimulé par tout ce qui se passe autour de lui. De plus, tous les éléments qui surgissent dans le quotidien de cette ville permettent à Vieux Os de se reconnecter avec ce lieu quitté, plus précisément avec sa mémoire : « Le ciel bleu clair de Port-au-Prince. Quelques nuages çà et là. Un soleil flambant neuf en plein milieu. Exactement comme dans ma mémoire¹⁶². » Vieux Os ressent un réconfort devant l'image de ce paysage connu, mais il préfère observer ce monde qui l'entoure avec un regard nouveau. L'espace, sous le manguier, lui sert donc un peu de camouflage. Il peut renouer avec des souvenirs qui lui procurent un fort sentiment de sécurité : « Il y a longtemps que j'attends ce moment : pouvoir me mettre à ma table de travail (une petite table bancale sous un manguier, au fond de la cour) pour parler d'Haïti tranquillement¹⁶³[...] » Le manguier symbolise ainsi toute la lenteur des pays caribéens. Vieux Os tente de retrouver une vie paisible qui va à l'encontre de celle du Québec où tout

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶² *Ibid.*, p. 17.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 11.

le monde est pressé et où tout va rapidement. Il veut prendre le temps de se reconnecter avec ses origines et pour le faire, il utilise l'écriture.

Le narrateur note dans son calepin tous les événements vécus grâce à une démarche qu'il qualifie de *primitive*. Il enregistre avec curiosité certaines remarques sur la culture locale qui ne lui sont pas complètement étrangères, mais qui lui apparaissent comme nouvelles: « Une mangue tombe. J'écris : mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris : enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif¹⁶⁴. » Ce sont à la fois les souvenirs du pays natal et les nouvelles sensations qui se juxtaposent pour former un tout qui contient l'Haïti de l'enfance et celui d'aujourd'hui. Autrement dit, la mangue qui tombe s'inscrit dans le vécu du présent de Vieux Os, mais le projette également dans le passé. En acceptant ces événements de la vie en Haïti comme des éléments nouveaux, le narrateur peut immortaliser la nouvelle réalité du pays natal, sans aucun jugement. Pour Marc Brosseau, ces remarques sont « non seulement une façon d'écrire la vie, mais aussi de *s'écrire* en un lieu¹⁶⁵ ». La technique de l'auteur primitif est alors ni plus ni moins une façon de reterritorialiser Haïti.

Certes, l'expérience du Vieux Os sous le gros arbre est en partie euphorisante pour lui. Toutefois, le retour au pays natal s'avère parfois une expérience éprouvante, notamment en ce qui a trait aux sensations physiques :

Cette chaleur finira par m'avoir. Mon corps a vécu trop longtemps dans le froid du nord. La descente vers le sud, cette plongée aux enfers. Les feux de l'enfer. Je suis en sueur sous ce manguier. L'odeur d'une mangue trop mûre qui vient d'exploser

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁵ Marc Brosseau (2015) « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire » dans *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, Lionel Dupuy et Jean-Yves Puyo (dir.), France, PUPPA, p. 35.

près de ma chaise m'étourdit presque. Quelques feuilles jaunes achèvent de se décomposer dans la cuvette d'eau au pied de l'oranger. Une eau visqueuse. Au loin : le chien mort couvert de mouches noires de la tête aux pieds. Ce bruit incessant des mouches bourdonnant¹⁶⁶.

Cette description de Vieux Os ressemble à une nature morte. Le narrateur peint avec des mots l'image d'une carcasse en décomposition. Il décrit les nuances, la perspective et les détails. C'est comme s'il inscrivait le cliché d'une scène de laquelle il n'est plus acteur, mais bien spectateur. Les natures mortes sont connues pour représenter le caractère éphémère de la vie. Or, le fait que Vieux Os se retrouve face à son pays natal vingt ans plus tard et que le pays ait tant changé représente bien cette idée du temps qui s'écoule et engendre la vieillesse. Les sensations physiques prennent d'assaut le corps du protagoniste et marquent la rupture qu'a créée l'exil.

De plus, cette description ressemble à une représentation de l'enfer. Plusieurs mots symbolisent effectivement le monde des morts : « enfer » « chaleur », « décomposer », « eau visqueuse », « mort », « mouches »¹⁶⁷. Haïti est représenté comme un pays chaleureux des Caraïbes, mais aussi comme un véritable enfer, un monde chaotique où le climat social peut s'avérer tendu. Un pays dans lequel mort et misère sont partout. De plus, la mangue que l'on associe d'abord à l'abondance explose et provoque un étourdissement chez Vieux Os telle une arme. L'enfer est généralement associé à un climat de guerre et de violence. Les dictatures qui se sont enchaînées dans le *pays maudit* témoignent de cette réalité. Ce sont d'ailleurs des thèmes poignants du récit comme on peut voir dans cet extrait : « Ce qui s'est passé durant les vingt dernières années dans le logement. La

¹⁶⁶ Laferrière, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.36.

guerre¹⁶⁸. » L'ambiance délabrée de l'enfer rappelle aussi celle de la misère humaine que le narrateur constate dans son pays natal : « Les pauvres sont entassés dans le bas de la ville, au pied d'une montagne d'immondices¹⁶⁹. » En outre, il est étonnant de constater que Vieux Os soit si mal acclimaté à la chaleur du pays dans lequel il est né, sans doute parce qu'ici, ce n'est pas Haïti en tant que *topos* qu'on décrit, mais l'enfer sur terre. Ce lieu inhumain et invivable oppresse le narrateur à cause de son climat, certes, mais plus encore à cause de la misère ambiante.

L'enfer est aussi un symbole de la mort. Or, la mort est le thème phare de l'œuvre. Elle est d'autant plus le point saillant de l'enquête de Vieux Os qui tente de s'imprégner de la culture du lieu quitté. Plusieurs coutumes haïtiennes reliées à la mort sont énigmatiques pour le narrateur. Toutefois, un ancien rite connu de Vieux Os lui permet de rendre hommage à ses aïeux :

– As-tu oublié l'usage, Vieux Os ?

Il faut en donner aux morts d'abord. Ici, on sert les morts avant les vivants [...] Je jette la moitié de la tasse de café par terre en nommant à haute voix mes morts. Da qui aimait tant ce café des Palmes que je déguste à l'instant. Borno, le fils d'Edmond [...] Et à chaque nom prononcé, je sens vibrer la table. Ils sont là, tout autour de moi, les morts. Mes morts¹⁷⁰.

C'est ici une façon de faire le deuil de sa grand-mère, mais aussi de reconnaître ses ancêtres. Ce rituel privé permet au personnage de prendre place dans la collectivité haïtienne. De plus, cette pratique inscrit Vieux Os dans la filiation qui l'a précédé. La frontière entre le monde des morts et celui des vivants est brouillée parce que Vieux Os ressent la présence

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁰ Laferrière, *Op. cit.*, p. 36-37.

des spectres des gens décédés qu'il convoque. Ainsi, pratiquer à nouveau cette démarche spirituelle dans le pays natal est une façon de se réinscrire dans la tradition haïtienne.

Une rencontre fortuite avec un lézard va engendrer une profonde réflexion de la part du narrateur en lien avec sa terre natale : « Sait-il que je viens d'arriver aujourd'hui même? Sait-il combien de temps j'ai passé là-bas? Sait-il au moins qu'il n'y a pas de lézard là où j'étais¹⁷¹? » Il est d'abord important de s'attarder au sens de cette anaphore. D'entrés de jeu, le choix du verbe *savoir* prêter à un animal s'avère être une métonymie. En effet, Vieux Os se projette dans la figure du lézard créant ainsi un lien avec l'instinct primaire de la bête qui s'apparente à sa démarche journalistique primitive. Le lézard est alors un symbole de l'évolution, non pas de celle de l'humanité, mais du cheminement de Vieux Os lui-même. Vieux Os se définit comme un être primitif parce qu'il (re)découvre les fondements de son pays natal. De plus, le fait que l'animal soit ainsi personnifié par ces questions suggère que Vieux Os projette sur lui une part de ses inquiétudes reliées à la visite du pays natal.

D'autre part, le petit reptile permet au narrateur de se remémorer les souvenirs du pays natal : « Le bruit du lézard se faufilant dans l'herbe haute. Une émotion de l'enfance [...] L'impression aiguë que tout a été coordonné de façon que j'arrive à temps pour voir ce lézard¹⁷². » L'animal témoigne du fait qu'Haïti a été préservée de certains changements, que le topos a gardé une partie des fondements qui ont forgé l'enfance du personnage. Bernier dit : « Il y a dans la vue de ce lézard vert et musclé une image de réconfort pour le narrateur. S'en dégage un sentiment de pérennité et la confirmation qu'une part de lui

¹⁷¹ Laferrière, *Op. cit.*, p. 60.

¹⁷² *Ibid.*, p. 60-61.

essentielle survit toujours au pays de son enfance¹⁷³. » L'animal revêt alors à la fois une idée de stabilité et d'évolution. Il est la preuve qu'une certaine partie de la mémoire du protagoniste est conservée. Le lézard marque une rupture entre l'avant et l'après. L'avant selon lequel les fruits et les animaux exotiques cohabitaient avec le quotidien. L'après selon lequel certains aspects de la personnalité du narrateur et du pays sont révolus depuis l'exil.

L'espace sous le manguier paraît ambigu. D'emblée, il provoque une sensation de réconfort, une impression d'abondance par ces fruits juteux. Le manguier symbolise également les profondes racines du personnage en Haïti. Il s'avère rassurant puisqu'il conforte le protagoniste dans ce qu'il connaît du pays natal, ce qui permet à Vieux Os de ne pas être cloisonné dans un statut d'étranger. Toutefois, ce pays peut s'avérer être invivable à cause, entre autres, de la pauvreté de ses habitants. Par le biais d'une démarche journalistique, le narrateur constate l'évolution du pays qui s'enfonce dans un gouffre sans fond. De ce fait, lorsque le personnage décrit la misère de son pays natal, il adopte une posture de distanciation :

Ce qui frappe d'abord, c'est cette odeur. La ville pue. Plus d'un million de gens vivent dans une sorte de vase (ce mélange de boue noire, de détritiques, de cadavres d'animaux.) Tout cela sous un ciel torride. La sueur. On pisse partout, hommes et bêtes. Les égouts à ciel ouvert. Les gens crachent par terre, presque sur le pied du voisin. Toujours la foule¹⁷⁴.

Cette énumération du narrateur est à la fois choquante, réaliste et peu nuancée. Elle caractérise la répugnance qu'éprouve Vieux Os à la vue de la pauvreté poignante de Port-au-Prince. Le protagoniste décrit ce spectacle comme une toile observée pour la première

¹⁷³ Bernier, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 68.

fois, maintenant une certaine distance avec cette réalité. La démarche objective du narrateur peut paraître comme une forme de défense psychique afin que le sujet ne souffre pas trop de cette réalité. D'autant plus que ce pays est celui qui l'a vu naître. Le « Pays réel » s'avère ainsi souvent ardu et, toujours, le narrateur procède à une focalisation distanciative pour témoigner de ces scènes. Pour Eileen Lohka,

Il s'agit d'une position privilégiée pour l'écriture puisqu'elle offre une distance salutaire envers son pays d'origine, permettant remises en question et réévaluations constantes. Ainsi, [...] l'apparente nostalgie, qui serait à mon avis surtout un désir de préserver la mémoire, de garder en vie, est équilibrée par un regard honnête sur les réalités du pays natal, déchirures douloureuses dans le tissu de la mémoire¹⁷⁵.

Le regard du personnage sur le pays natal lui permet ainsi de demeurer à mi-chemin entre le Haïtien local et l'étranger, d'où cette impression de brouillage. Toutefois, on décèle que le personnage est plutôt sensible voire attendri par ce qu'il observe dans le lieu de naissance. Cet attachement émotionnel laisse soupçonner que Haïti pourrait être un lieu du cœur.

Le pays natal

Le nouveau quartier

Ce lieu, dans lequel la famille s'est retrouvée contre son gré, occasionne de la souffrance : « Quand on perd son quartier, on perd tout. Un cadre dans lequel on peut être à son aise, des amis qui sont devenus avec le temps presque des parents, les petites épiceries qui vous fournissent à crédit parce que vous vous êtes fait une réputation de bonne cliente¹⁷⁶

¹⁷⁵ Lohka, Eileen (2009), « Diaspora, anti-souçitude ou les écrivains sans frontière(s) », *Canadian Literature*, n° 200, p. 111.

¹⁷⁶ Laferrière, *Op. cit.*, p. 42.

[...] » Ainsi, le quartier symbolise la perte d'une certaine notoriété, ou du moins d'un confort. Il provoque aussi du chagrin chez la mère de Vieux Os qui a perdu ses habitudes et ses repères. Cette situation de vie relativement « nouvelle » a généré une rupture dans le train de vie familial: « Notre nouvelle maison (celle qu'on occupe aujourd'hui après avoir perdu notre place rue Lafleur-Duchêne) se trouve juste à la frontière. Du haut du morne Nelhio, en jetant un rapide coup d'œil à gauche, on peut facilement voir la foule hurlante et en sueur de Martissant. L'enfer de Martissant, comme dit ma mère¹⁷⁷. » On ressent la peur d'être avalé par, encore une fois, cet enfer qui guette. Une crainte de se retrouver complètement dans la misère comme les individus au bas de la ville. La famille a *perdu* son ancien lieu de vie, plus précisément, elle est descendue d'un cran dans l'échelle sociale. Le mont Nelhio où est situé le nouvel arrondissement est une véritable pyramide sociale:

La population a considérablement augmenté avec l'arrivée incessante des habitants des villes de province, issus de toutes les couches sociales. Ce mouvement a provoqué une panique générale dans la ville. Les bourgeois traditionnels de Port-au-Prince se sont réfugiés massivement dans les montagnes. Parmi la classe moyenne, la population a quintuplé alors que l'espace est resté le même. Un jeu féroce de chaises musicales s'est alors engagé. Et ceux qui perdaient leur place se retrouvaient *ipso facto* dans le panier à crabes de Martissant¹⁷⁸.

Plus les habitants de Port-au-Prince descendent de cette montagne, plus ils sont pauvres. Ainsi, ce secteur symbolise la lutte acharnée des habitants de Port-au-Prince pour survivre chaque jour. Ces conflits causent beaucoup d'angoisse au sein de la famille du personnage: « Dans ses lettres, ma mère me parle souvent de cette question de loyer. Sa peur de se retrouver, un jour, à Martissant¹⁷⁹. » Ce nouveau quartier ressemble à un camp de réfugiés : un abri temporaire qui permet à la famille de survivre. Les émotions en lien

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

avec ce quartier sont négatives et la famille ne semble pas avoir de sentiment d'appartenance.

Pour le moment, je pourrais avancer que ce quartier est un non-lieu ou, à tout le moins, un entre-lieu puisque ce dernier, précise Lahaie, « s'avère fortement connot[é], que ce soit de façon positive ou négative¹⁸⁰ ». Ce changement de situation a créé une rupture néfaste dans la vie de la mère de Vieux Os, tout comme le départ de son fils. Marie, la mère du personnage, a ainsi vécu un mini exil concernant la perte des repères et l'angoisse du changement. La principale fonction de ce lieu semble utilitaire parce qu'aucun sentiment d'appartenance n'est ressenti et que la famille ne sait pas si cette condition est temporaire ou définitive. Vieux Os comprend ce que sa mère peut ressentir, car ce contexte est très semblable au voyage migratoire. C'est pourquoi il ressent de l'inquiétude en ce qui a trait à cette nouvelle situation de vie.

Toutefois, la mère de Vieux Os n'a pas tout perdu de son ancienne vie. Le centre-ville est un lieu qui lui est familier et qui fait office de port d'attache : « On entre dans le territoire de ma mère. La zone des magasins. Le centre-ville. À partir de maintenant, elle connaît tout le monde. Cela fait plus de trente ans qu'elle vient ici, chaque jour, sauf le dimanche. Elle s'arrête à chaque cent mètres pour saluer quelqu'un qu'elle a vu la veille¹⁸¹. » Au contraire du quartier résidentiel, le centre-ville est un lieu d'habitudes. On voit que la mère s'y sent tout à fait confortable et y trouve ses repères. Le narrateur qualifie d'ailleurs ce topos de « territoire » qui représente à large titre un espace investi par l'homme. Ainsi, il semble que le quartier, bien qu'il engendre du stress, soit en voie de

¹⁸⁰ Lahaie, *Op. cit.*, p. 272.

¹⁸¹ Laferrière, *Op. cit.*, p. 119.

territorialisation par la famille de Vieux Os. La mère n'est pas totalement dépaycée et nous verrons que la nouvelle demeure comporte son lot de bénéfices.

La nouvelle maison

Bien que la famille se soit rapprochée du bas de la ville où niche la misère, on perçoit une augmentation de son confort : « C'est une maison beaucoup plus solide que celle que nous habitons, rue Lafleur-Duchêne. Avec toutes les chambres à l'étage. Et elles sont très spacieuses aussi¹⁸². » Le narrateur la décrit d'abord de façon méthodique. Étant donné qu'il n'y a jamais vécu, la résidence familiale ne lui procure aucune émotion. Malgré tout, on discerne un enracinement de la mère de Vieux Os puisque la demeure est le réceptacle d'un drame important : la perte de la grand-mère Da qui a élevé Vieux Os : « Elle est juste à côté du salon. Sous l'escalier. Une minuscule chambre. C'est là que Da a voulu finir ses jours¹⁸³. » La nouvelle maison symbolise la fin d'une ère pour Vieux Os : celle de l'enfance avec sa grand-mère. Cet événement est justement la raison de son voyage en Haïti. Or, la mémoire de Da n'est pas complètement effacée. Certains objets qui lui ont appartenu se trouvent dans la nouvelle demeure et gardent avec eux des traces du passé : « La grosse malle sous le lit. La même vieille cuvette blanche un peu cabossée, sur la petite table, pour qu'elle puisse faire sa toilette avant de se coucher. Le verre, près de la cuvette, dans lequel elle déposait son dentier¹⁸⁴. » Ainsi, les souvenirs d'enfance surgissent dans un lieu qui symbolise une autre réalité. La maison sert donc à préserver la mémoire de Da.

¹⁸² *Ibid.*, p. 21.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

Bien que la maison ne soit plus celle de l'enfance, les objets permettent au protagoniste de se projeter dans sa mémoire. Ces biens qui ont appartenu à la grand-mère sont décrits avec distance par le narrateur. Même si cet extrait laisse entrevoir peu d'émotions, d'autres passages laissent supposer que le narrateur est mélancolique du temps de l'enfance avec sa grand-mère. En effet, le café est aussi un élément qui rappelle à Vieux Os sa grand-mère : « Da a passé toute sa vie à boire ce café. J'approche la tasse fumante de mon nez. Toute mon enfance me monte à la tête¹⁸⁵. » Ainsi, la nouveauté de la nouvelle maison ne présente pas d'attachement significatif, mais les éléments de la mémoire de la grand-mère sont transposés dans ce lieu. La résidence est peut-être un entre-lieu, mais semble tendre à se transformer en lieu du cœur puisque le passé et la mort de Da symbolisent un lien émotif aux fondements de cette maison.

La maison de l'enfance n'est pas visitée par le protagoniste dans le roman étant donné le déménagement. Toutefois, les habitudes ou les rites pratiqués provoquent parfois des retours en arrière mémoriels: « On s'est agenouillé au milieu de la chambre. C'est Da qui m'a appris ma première prière. Une prière au petit Jésus. Je me souviens de la statue de la Vierge tenant le petit Jésus dans ses bras. Dans la grande chambre à coucher, à Petit-Goâve¹⁸⁶. » Le fait de prier avec sa mère permet à Vieux Os de revivre un souvenir avec sa grand-mère et de le projeter dans sa chambre d'enfant. Si Da est aussi importante pour Vieux Os, c'est non seulement parce qu'elle l'a élevé, mais également parce que le personnage s'inscrit dans une filiation de femmes aimantes qu'il a dû quitter à regret pour s'exiler : « Ma mère, elle, ne quittera jamais son pays. Et si jamais elle le quitte, j'aurai

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

l'impression qu'il n'y a plus de pays¹⁸⁷. » Puisque Da n'est plus, une partie de la mémoire de Vieux Os se retrouve fragilisée. Le déménagement et la mort de Da provoquent donc chez Vieux Os une crainte de perdre ses origines. La mère et le contenu de la maison représentent donc le seul pilier de la mémoire d'enfance du protagoniste.

La mémoire sensorielle

Selon Bertrand Westphal l'activation des sens peut stimuler la mémoire d'un sujet. De cette mémoire découleraient des indices sur la relation qu'entretient le sujet avec le lieu auquel la mémoire est liée, car « l'expérience du contexte transite par l'ensemble des sens¹⁸⁸ ». Dans le roman, Vieux Os est souvent projeté dans un souvenir d'enfance lorsqu'il sent, voit ou goûte un élément qui lui rappelle son passé. Nathalie Courcy soutient d'ailleurs que « les bruits, les odeurs, les goûts, les perceptions tactiles et visuelles l'étonnent, le choquent parfois ou le rendent nostalgique. En étudiant ses propres réactions à ce qui l'entoure, Vieux Os s'analyse comme personne, comme Haïtien, comme exilé, comme Occidental et comme être en relation¹⁸⁹ ». Dans cet extrait, c'est le sens de l'ouïe qui produit un tel effet :

Je plonge, la tête la première, dans cette mer de sons familiers. Un air connu qu'on fredonne aisément, même si ça fait longtemps qu'on n'a pas entendu la chanson. Bousculade de mots, de rythmes dans ma tête. Je nage sans effort. La parole liquide. Je ne cherche pas à comprendre. Mon esprit se repose enfin. On dirait que les mots ont été mâchés avant qu'on me les serve [...] Je suis chez moi, c'est-à-dire dans ma langue¹⁹⁰.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁸ Westphal, *Op. cit.*, p. 215.

¹⁸⁹ Courcy, *Op. cit.*, p. 234.

¹⁹⁰ Laferrière, *Op. cit.*, p. 84.

D'abord, la langue créole est perçue comme une musique qui conforte le personnage dans ce qu'il connaît. Elle est un élément intrinsèque de l'appartenance de Vieux Os à Haïti. Le fait qu'il puisse se reposer évoque une idée de stabilité rassurante qui vient de l'immuabilité de certains souvenirs rattachés au lieu de naissance. Le son de la langue est texturé également. Sa liquidité et ses rythmes montrent d'autant plus son effet sur le protagoniste. Vieux Os est subjugué par sa langue maternelle parce qu'elle l'habite et qu'il n'a pas pu l'utiliser autant durant l'exil. La langue maternelle est avant tout identitaire et permet à son locuteur de s'ancrer dans sa terre natale. Le créole a aussi pour effet d'apaiser Vieux Os. La langue enveloppe le protagoniste et lui permet de revivre ses souvenirs d'enfance. Toutefois, le narrateur n'est pas seulement marqué par le créole : « Les gestes, les sons, les rythmes, tout ça fait partie de ma chair. Le silence aussi¹⁹¹. » Le calme associé au Québec dans le récit puisque Vieux Os mentionne que « le silence n'existe à Port-au-Prince qu'entre une heure et trois heures du matin [...] La vie ne peut être que publique dans cette métropole étonnamment surpeuplée¹⁹² ». Ainsi, même si le personnage dit pouvoir se poser en Haïti, il reste marqué par son vécu à Montréal qui lui offrait une vie moins rocambolesque. Au fond, le créole le projette dans ses souvenirs du pays natal, mais lui rappelle aussi qu'une deuxième langue l'habite désormais.

L'odorat provoque aussi une projection mentale frappante pendant que le narrateur déambule dans la capitale : « Je tourne le coin de la rue Monseigneur-Guilloux. Tout de suite cette odeur de cuir. La petite boutique du cordonnier est encore là, à la même place [...] Lui, il n'a pas bougé du fond de sa boutique. Je le regarde en pensant qu'il ne s'est

¹⁹¹ *ibid.*, p. 84.

¹⁹² *ibid.*, p. 12.

peut-être rien passé¹⁹³. » L'odeur du cuir est réconfortante pour Vieux Os, car elle lui rappelle son enfance. La nostalgie de cette époque révolue fait souhaiter au protagoniste un prolongement de son passé. L'immuabilité de ce commerce réconforte donc Vieux Os. La plupart des retours en arrière engendrés par la mémoire sensorielle du narrateur témoignent ainsi d'émotions positives.

La vue d'une photographie de Vieux Os et de ses amis va propulser le personnage dans son passé : « Sur le mur du fond, une photo en noir et blanc, agrandie, où l'on voit trois jeunes lascars, maigres comme des harengs, debout devant le cinéma Paramount. Philippe entre Manu et moi¹⁹⁴. » Cette photo dévoile une part de la biographique du protagoniste. Elle montre les liens d'amitié que Vieux Os possédait avant son départ. C'est donc la mémoire visuelle de Vieux Os qui est ici stimulée. De plus, la description de la photo rappelle la rupture que Vieux Os a subie au moment de quitter son pays natal. Vieux Os se remémore d'ailleurs cet instant précis avec émotion dans le passage suivant : « Quelle nuit! Je me souviens bien : j'étais avec vous et je ne pouvais rien vous dire... Antoinette était là aussi... Je ne pouvais rien vous dire¹⁹⁵ ... » On sent tout le désarroi et la douleur d'être parti sans pouvoir dire au revoir. Les points de suspension viennent d'autant plus marquer tout ce qui n'a pas pu être échangé cette nuit-là : les adieux, les aveux, la tristesse de devoir s'exiler et de perdre des amis qui créent un réel lien d'appartenance avec le lieu de naissance. Beaucoup de souvenirs relatent des événements heureux vécus en Haïti. Toutefois, l'exil a laissé une plaie

¹⁹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 199-200.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 164.

ouverte dans la mémoire du personnage à cause de la séparation brutale, entre autres, d'avec ses amis.

Le Café madame Michel

Certains endroits visités par Vieux Os détiennent une fonction de pilier dans sa mémoire. Il est normal que le sujet qui revisite d'anciens lieux soit choqué par leur évolution, car cela signifie qu'une partie des souvenirs matériels est détruite. Les repères identitaires sont extrêmement importants pour les sujets migrants. Dans ce passage, Vieux Os refuse de se confronter à la rupture qu'a causée l'exil:

Michel est excellente (le fameux bouillon aux légumes du jeudi soir) [...]
 –Je sais très bien ce qui se passe à l'intérieur. Et je n'ai pas envie d'apprendre que madame Michel est morte ou à la retraite¹⁹⁶.

Vieux Os choisit de garder intacts certains souvenirs en déniaient les changements survenus depuis son exil. Le peu qui reste de l'Haïti d'avant l'exil paraît primordial à conserver. Vieux Os a déjà perdu beaucoup lorsqu'il a quitté son pays natal. Il a fait un deuil de l'Haïti qu'il chérissait. Il ne veut ainsi pas réaffirmer cette perte ou pire, en additionner de nouvelles. Selon Bernier, « l'exilé est dépossédé de son socle; privé physiquement d'un ancrage dans le sol natal, il est déstabilisé psychiquement par la perte d'un référent premier¹⁹⁷ [...] ». Ainsi, comprendre que le pays n'est plus comme lorsqu'il est parti force le sujet à prendre conscience de son aliénation. Le Café madame Michel symbolise donc la rupture dans la relation entre le sujet et le lieu de naissance. De plus, le Café madame Michel apparaît comme le réceptacle d'une large part des souvenirs de l'adolescence de

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹⁷ Bernier, *Op. cit.*, p. 24.

Vieux Os et de ses amis : « C'est Manu qui nous a amenés ici. Et pendant des années, on pouvait nous trouver à cette table, près de la porte. Chaque soir, de sept à dix heures¹⁹⁸. » Il est de ce fait légitime que ce “monument” du vécu personnel de Vieux Os soit préservé indemne à ses yeux. Ce lieu reflète l'adolescence et le bonheur de Vieux Os durant sa jeunesse. Ainsi, les émotions positives fondatrices de l'adolescence du personnage me laissent supposer que le Café madame Michel serait un lieu du cœur.

Port-au-Prince : une ville floue

En déambulant dans Port-au-Prince, Vieux Os expérimente ce que Simon Harel décrit comme étant « [la] confusion du proche et du lointain, de la familiarité et de la différence¹⁹⁹ ». Ayant vécu vingt ans à l'extérieur de son pays natal, Vieux Os éprouve l'exil une deuxième fois, car en quittant Haïti, il a dû se déterritorialiser. Le topos qu'il explore aujourd'hui est donc partiellement nouveau. Port-au-Prince revêt alors un caractère hybride qui crée une tension émotionnelle chez le protagoniste, car celui-ci voudrait habiter la ville comme avant son départ. La plupart du temps, les souvenirs de la capitale d'Haïti sont rassurants pour le personnage. C'est pourquoi Vieux Os se laisse envelopper par sa mémoire, et dérive parfois vers des émotions euphoriques :

Le jour de mon départ, il y a vingt ans, Racing devait affronter Violette. Et là, j'ai l'impression d'arriver à temps pour les résultats. Comme si je n'avais pas quitté le pays. Je suis tendu comme un arc. À l'affût de la moindre sensation, de la plus fine émotion, de tout ce qui pourrait me donner l'impression de n'avoir jamais quitté le pays²⁰⁰.

¹⁹⁸ Laferrière, *Op. cit.*, p. 174.

¹⁹⁹ Harel, *Op. cit.*, p. 399.

²⁰⁰ Laferrière, *Op. cit.*, p. 104-105.

La référence au sport est forte de sens en ce que les équipes sportives font souvent partie intégrante de la fierté d'une nation. L'énoncé de Vieux Os sur le match de soccer est donc évocateur de sa fierté d'appartenir à cette nation et de son désir de retrouver le pays inchangé. Il transforme un souvenir en vécu du moment présent. Le protagoniste cherche à vivre un rendez-vous manqué, il s'efforce de rétablir des sensations perdues.

Port-au-Prince n'est pas seulement un lieu de bons souvenirs. C'est aussi une ville miséreuse qui peut s'avérer brutale. La mère de Vieux Os le constate à la suite d'un drame : « Pierre m'a dit ce matin qu'on a trouvé un cadavre devant la boulangerie *Au Beurre chaud*, à Bois Verna [...] Un pauvre marchand ambulancier. On l'a tué et on lui a enlevé son argent. Pauvre garçon. Chaque matin, on trouve deux ou trois cadavres dans cette ville²⁰¹ ». Le lieu de naissance est à la fois beau et macabre. Bien que le point de vue du narrateur illustre parfois de la beauté, Port-au-Prince est également, tel que le mentionne Vieux Os, « l'une des plus terribles jungles humaines²⁰². » Les habitants de la ville agissent avec voracité parce qu'ils ont une condition de vie défavorisée. C'est pourquoi le pays natal est aussi flou. Il contient à la fois du magnifique et de l'horreur. Le cadavre de cet extrait n'est pas une métaphore pour parler de la misère. C'est l'horreur à laquelle sont confrontés les habitants chaque jour, décrite de manière factuelle par le voisin de la mère de Vieux Os.

Le pays s'est transformé, mais le narrateur aussi a vu son individualité se modifier pendant l'exil. Plusieurs éléments de ce topos perturbent le narrateur dans son retour au pays natal. Par exemple, Vieux Os espère que le pays n'ait pas évolué : « Je voudrais que

²⁰¹ *Ibid.*, p. 108-109.

²⁰² *Ibid.*, p. 125.

rien n'ait changé durant mon absence. J'aimerais reprendre furtivement ma place parmi les miens, comme si de rien n'était, comme si je ne les avais jamais quittés. En même temps, je ne renie pas mon voyage²⁰³. » Ce désir de se réintroduire dans le pays natal va le conduire à vouloir s'imprégner du lieu de naissance. À son arrivée, il s'empresse donc de déambuler dans Port-au-Prince : « Je suis sorti sans but précis, sauf celui d'être dehors, de sentir sur mon visage le vieux vent caraïbe. Me voilà seul à présent. Combien de fois ai-je rêvé de ce moment? Seul à Port-au-Prince²⁰⁴. » On voit dans ce passage que le lieu de naissance obsédait Vieux Os pendant qu'il était à Montréal, ce qui signifie que la mémoire du pays natal ressurgissait pendant l'exil. L'envie de se retrouver seul dans la ville montre que le personnage cherche une certaine intimité pour trouver une sensation de plénitude à Port-au-Prince. En outre, errer dans la ville permet à Vieux Os de s'y reterritorialiser.

L'écriture est également un moyen pour le narrateur d'essayer de se réinscrire dans le pays natal :

Ah ! Tu viens faire un livre. C'est mieux ça. Moins dangereux. Je dis ça parce que je ne veux pas te perdre. C'est ce qui arrive à tous ceux qui reviennent après vingt ans pour changer les choses, comme si les choses pouvaient changer seulement quand ils y pensent [...] Les choses, c'est nous, ceux qui sont restés. Ceux qui n'ont pas quitté ce pays quand ça allait mal...²⁰⁵

Cet avertissement de Philippe est lourd de sens. D'abord, il confirme à Vieux Os que son exil a rompu le lien avec la culture haïtienne. Autrement dit, même si Vieux Os connaît en grande partie la culture du peuple, il n'a pas vécu comme son ami la misère et la guerre des

²⁰³ *Ibid.*, p. 105.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 171.

vingt dernières années. De plus, en utilisant le pronom « nous », Philippe exclut littéralement Vieux Os de la collectivité haïtienne.

La disjonction dans le vécu de Vieux Os change son rapport avec le topos. En effet, Vieux Os ne détient désormais plus les codes culturels des habitants de Port-au-Prince. Son ami d'enfance lui dit aussi : « Des gens qui reviennent de l'étranger. Ils ont perdu le rythme. C'est comme une danse, tu sais. Le moindre faux pas est mortel. Trop vite, c'est pas bon. Trop lentement, non plus²⁰⁶. » Se réadapter au pays natal est présenté ici comme étant un aspect primordial. Vieux Os doit donc faire un effort supplémentaire pour arriver à sortir de sa posture étrangère. Dans cet extrait, il éprouve de la difficulté à comprendre le discours d'un ami de sa mère: « non, je n'avais pas compris, mais je ne voulais pas le dire à M. Pierre pour ne pas le décevoir. Voilà ce que c'est que d'avoir passé près de vingt ans hors de son pays. On ne comprend plus les choses les plus élémentaires²⁰⁷. » Le protagoniste est contaminé par la vie à Montréal et est donc à moitié étranger aux coutumes de son lieu de naissance. Le fait que Vieux Os ne veuille pas froisser M. Pierre montre sa volonté d'appartenir à l'univers haïtien malgré la rupture.

Voici un passage dans lequel Vieux Os énumère des éléments de Port-au-Prince dont il ne se souvenait plus avec précision : « Cette poussière, ces gens, la foule le créole, les odeurs de friture, les mangues dans les arbres, les femmes, le ciel bleu infini, les cris interminables, le soleil impitoyable²⁰⁸... » Les souvenirs qui surgissent lentement dans la tête du narrateur sont ici d'abord positifs, puis plus négatifs. Les « cris interminables » et le « soleil impitoyable » créent une image de misère qui s'apparente encore une fois à

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 172.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 176.

l'enfer. Haïti évoque d'une part un confort pour le personnage et, d'autre part, ce lieu est également un endroit difficile à habiter pour lui et pour les siens, comme son ami qui juge la vie difficile dans la capitale : « T'as pas vu ce terrible soleil ? Il tape trop fort sur les crânes et il finit par nous rendre fous. Il n'y a pas d'arbres dans ce pays, et il n'y a pas d'eau non plus. C'est un caillou au soleil. Nous sommes à la merci du soleil. Ce que les gens ne savent pas, c'est que nous sommes devenus fous²⁰⁹. » Port-au-Prince apparaît comme une ville infernale, mais cet aspect de la ville n'est pas figuré dans cet extrait. Cela explique l'inconfort de Vieux Os d'abord expérimenté sous le manguier. Ce que le narrateur redécouvre dans son retour au pays natal est davantage synonyme de souffrance que de bonheur. Cette misère contribue à la perte des repères culturels de Vieux Os en Haïti. Port-au-Prince est devenu une ville hostile. Ce n'est donc pas seulement le départ du personnage qui a changé son rapport au lieu de naissance, c'est aussi l'évolution de la ville elle-même. Il y a une fissure entre la perception de Port-au-Prince du jeune Vieux Os et de celle du Vieux Os actuel.

Dans la typologie de Bédard²¹⁰, le lieu du cœur est à la fois formé d'héritages du passé et de nouvelles expériences. Ainsi, le topos garde son statut fondamental chez le personnage exilé, mais de nouveaux éléments venus s'y greffer changent le rapport entre le sujet et le lieu. Il semble se profiler qu'Haïti s'apparente à un lieu du cœur puisque le sujet n'a plus avec ce topos le même rapport que lorsqu'il était enfant. De plus, le narrateur souhaite réinvestir son pays natal parce que beaucoup de souvenirs sont préservés indemnes et lui procurent une sensation de bien-être. Néanmoins, les lieux d'enfance de

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 213.

²¹⁰ Bédard, *Op. cit.*, p. 56.

même que les lieux non-vécus représentent un tout. Selon Bernier, « tous ces mondes éclatés forment Port-au-Prince tout autant qu'ils façonnent l'identité complexe du personnage²¹¹ ». La capitale d'Haïti reste pour Vieux Os un lieu perdu. Le regard qu'il porte sur le lieu de naissance est alors devenu partiellement étranger. Cependant, le désir qu'il éprouve de se réapproprier Port-au-Prince montre que son attachement à ce lieu semble authentique :

Je lève les yeux vers le ciel étoilé. Geste banal que des milliers de gens font chaque jour dans cette ville. Pour moi, c'est différent, ça fait vingt ans que je n'ai pas vu ces étoiles. Et la lune à travers les branches de cet arbre. Les cieux ne sont pas partout pareils. Ce ciel-là, je le connais pour l'avoir parcouru de long en large ... Je reprends ma vie au moment où je l'ai quittée. Je respire à pleins poumons. Libre dans la nuit port-au-princienne²¹².

La connaissance profonde du lieu témoigne d'un lien fondamental, c'est-à-dire des racines du protagoniste. Haïti fait réellement partie des attaches du personnage. Toutefois, le ciel représente aussi l'inaccessible. Ce que l'humain veut tenter de conquérir sans jamais pouvoir le posséder. Ainsi, Vieux Os peut comprendre l'histoire de Port-au-Prince, mais il ne peut pas complètement se l'approprier étant donné qu'il ne l'a pas vécue durant son exil. La partie du topos auquel Vieux Os n'a pas accès ressemble davantage à la notion d'entre-lieu.

Montréal

Dans le récit, le narrateur mentionne très peu Montréal. La terre d'accueil est moins représentée puisque le personnage, à ce moment de sa vie, s'immerge dans Port-au-Prince. Le narrateur y fait quelques fois allusion sans plus. La description de ce topos paraît alors

²¹¹Bernier, *Op. cit.*, p. 62.

²¹² Laferrière, *Op. cit.*, p. 89.

plus accessoire au récit : « Elle a toujours considéré son fils comme un prince. C'est ça qui m'a permis de survivre au début de mon séjour à Montréal, quand les autres ne voyaient en moi qu'un Nègre de plus. Quelqu'un quelque part, dans une petite maison à Port-au-Prince, a toujours pensé que j'étais un prince²¹³. » Comme Vieux Os est submergé par Haïti au cours du récit, les souvenirs de Montréal sont emboîtés dans les souvenirs de Port-au-Prince. De plus, la mère de Vieux sert à rappeler les fondements identitaires du personnage. Les souvenirs de l'amour maternel ont donc permis au personnage d'avoir un point de repère dans des moments où il se sentait seul et loin d'Haïti.

Contrairement au pays natal, Montréal n'est pas un lieu qui témoigne de la filiation du personnage. Le lieu d'exil est plutôt un lieu de solitude, sans repères culturels et familiaux :

Des fois, là-bas, je me sens totalement seul. J'ai envie de hurler. Personne qui vous ait connu « avant ». Vous n'avez qu'un présent. J'aime ça le présent. Je veux vivre dans le présent, mais il n'y a pas de présent sans passé. Alors, je pense à toi et à Manu, et à toutes sortes de choses que je ne saurais partager qu'avec vous²¹⁴.

Comme pour beaucoup de sujets migrants, les premiers temps passés à Montréal plongent le protagoniste dans une mélancolie profonde du pays natal. Vieux Os se remémore alors le passé pour contrer la nostalgie. Plus précisément, il se remémore ses amis proches qu'il a dû quitter durant l'exil pour vaincre la solitude vécue à Montréal. Le lieu de naissance continue d'habiter le sujet exilé. Cependant, comme « il n'y a pas de présent sans passé », Montréal devient le passé du narrateur. On peut donc supposer que, tout comme Port-au-

²¹³ *Ibid.*, p. 105.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 204.

Prince a laissé une trace chez le sujet; le lieu d'exil a aussi laissé une trace dans l'individualité de Vieux Os.

La trame de *Pays sans chapeau* ne précise pas exactement si le personnage possède des racines québécoises ni si elles sont aussi profondes que celles qui l'ancrent dans le pays natal. Cependant, Montréal semble avoir une certaine importance pour Vieux Os:

Ma mère ne dit jamais Montréal. Elle dit toujours là-bas [...].

— Son nom, c'est Montréal.

— Je ne sais pas de quoi tu parles.

— J'ai vécu vingt ans là...²¹⁵

Ce geste apparemment insignifiant de nommer le lieu est en fait très révélateur. En effet, désigner une chose par son appellation, c'est d'abord reconnaître qu'elle existe, l'accepter. Or, la mère de Vieux Os ne semble pas avoir fait le deuil de l'exil de son fils. Vieux Os est contrarié par cette situation. En effet, c'est comme si Marie ne reconnaissait pas l'identité de la terre qui a accueilli Vieux Os. L'exil a construit l'histoire personnelle du narrateur qui, lui, accepte son passé. C'est pourquoi le personnage éprouve plutôt une certaine gratitude envers Montréal, peut-être même un attachement émotionnel. Quoiqu'il en soit, la ville d'exil a contribué à forger sa nature :

Je me souviens qu'au moment de quitter Haïti, il y a vingt ans, j'étais parfaitement heureux d'échapper à ce vacarme qui commence à l'aube et se termine tard dans la nuit. [...] Il y a vingt ans, je voulais le silence et la privée. Aujourd'hui, je n'arrive pas à écrire si je ne sens pas les gens autour de moi [...]²¹⁶.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

La nouveauté du pays d'accueil a créé une nouvelle expérience pour le personnage au début de son voyage. En comparant ainsi les deux pays, Vieux Os crée, non pas une frontière, mais une jonction. Il commence par parler de son désir du silence pour ensuite revenir vers le vacarme d'Haïti. Cet extrait montre que le personnage est en fait hybride, capable de s'adapter aux deux situations. La situation des deux lieux vécus est opposée, mais habituelle chez le narrateur. Or, la dimension culturelle du lieu de naissance a ressurgi chez le sujet pendant l'exil, ce qui suggère que Vieux Os n'ait pas réussi à se territorialiser complètement dans le lieu d'accueil. Son pays de naissance l'habitait durant son voyage, mais, à des moments divers de sa vie, Vieux Os a été habité par la musicalité rocambolique des sons antillais et par le calme silencieux du nord, ce qui témoigne d'une identité scindée.

Pour le moment, on pourrait avancer que Montréal s'apparente à un entre-lieu. Le ressenti de Vieux Os par rapport à Montréal est parfois heureux, parfois triste à cause de la nostalgie du lieu de naissance. Les deux lieux forment la mémoire du personnage. C'est pourquoi Vieux Os dit : « J'ai été là-bas pour être ailleurs qu'ici, et maintenant, j'ai quitté là-bas pour être ailleurs que là-bas²¹⁷... » Haïti comme Montréal sont à la fois étrangers et familiers. Cela signifie que Vieux Os ne pourra jamais habiter complètement ces deux topos que ceux-ci soient des lieux du cœur ou des entre-lieux.

L'entre-deux

Il va sans dire que le rapport de Vieux Os avec le pays natal et la terre d'accueil est complexe. Le caractère du personnage est divisé entre les deux topos qu'il a habités. Un

²¹⁷ *Ibid.*, p. 206.

passage révèle le sentiment ambivalent que ressent Vieux Os dans ce contexte. Dans ce passage, le narrateur parle de la fascination qu'il a ressentie, enfant, à Port-au-Prince, pour une jeune femme métisse qui mangeait une pomme : « Et j'ai vu sortir du *market* une fille de mon âge. Elle lançait une pomme en l'air de temps en temps. Eh bien! Philippe, sous le soleil de cet après-midi d'avril, je m'en souviens très bien, j'ai reçu le choc de ma vie²¹⁸. » Certes, c'est l'exotisme d'une telle scène qui a provoqué cette fascination soudaine chez le narrateur. Son ami lui demande alors si cette perception des femmes à la peau claire est toujours une obsession chez lui étant donné qu'il a habité au Québec, mais Vieux Os n'éprouvait aucune sensation de ce genre à Montréal : « Toujours la question de la rareté. Port-au-Prince, la très grande majorité est noire, et tu sais que plus un produit est rare, plus sa valeur augmente²¹⁹... » Vieux Os ne trouve la réponse à la question de son ami que plus tard dans le récit : « J'ai devant moi la réplique exacte de cette fille que j'ai vue, il y a vingt-cinq ans à peu près, près du Coles Market. Et nous sommes dans la même pièce qui devient subitement trop petite. Elle me regarde et elle sourit. La même vieille émotion qu'il y a vingt-cinq ans. Nous ne changeons pas²²⁰. » On remarque que le personnage est en fait hybride. Les femmes blanches de Montréal ne lui paraissent pas exotiques, mais celle-ci, à Port-au-Prince, fait renaître en lui cette étrange impression d'inaccessibilité : « Je n'éprouve aucun sentiment pour elle, juste une extrême curiosité [...] Quelque chose que je peux à peine contrôler. Il y a des peurs ancestrales, il doit sûrement y avoir aussi des désirs ancestraux. Des types inscrits dans nos gènes²²¹. » Le jeune Vieux Os marqué par son lieu de naissance n'a, en fait, jamais quitté l'identité du Vieux Os adulte et immigrant.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 185.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 186.

²²⁰ *Ibid.*, p. 205.

²²¹ *Ibid.*, p. 208.

Son attraction pour Haïti semble innée. Il y a quelque chose en lui qui le ramène toujours à ses racines haïtiennes même s'il souhaite investir un autre lieu. Ainsi, que Vieux Os se trouve à Port-au-Prince ou à Montréal, il se situe dans un entre-deux, toujours habité davantage par l'un ou l'autre des lieux qu'il convoite.

L'impalpable dans le lieu de naissance

Le topos est en constante évolution. Haïti n'est plus ce qu'il était avant le départ de Vieux Os, et non plus ce qu'il était avant le commencement de la dictature de Duvalier. Ces changements dans le lieu de naissance sont entre autres représentés par le thème de la mort et la figure du zombi.

On a vu que la mort de la grand-mère a marqué une rupture chez Vieux Os. La mort dans son sens propre est la représentation d'un passage vers l'au-delà, de la fin d'une ère. On peut l'associer par extrapolation à la fissure dans le vécu du sujet migrant. Dans *Pays sans chapeau*, elle symbolise également l'impossibilité pour Vieux Os d'habiter son pays natal de la même façon qu'avant son départ. Sa mère le met en garde contre les changements survenus et compare les haïtiens à des morts-vivants: « Cette ville est un grand cimetière. Toi, tu n'es pas encore mort, alors fais attention. Ne fais confiance à personne. Ici, il n'y a ni bons ni méchants, juste des morts²²². » D'ailleurs, plusieurs passages du roman suggèrent la présence de zombis.

Bien que cette figure foisonne les œuvres de fiction fantastique, on la trouve souvent également dans la littérature haïtienne. Dans l'extrait suivant, on fait référence à la figure du zombi non pas dans un contexte fantastique, mais bien dans une description

²²² *Ibid.*, p. 103.

réaliste : « Décharnés, de longs doigts secs, les yeux très grands dans des visages osseux, et surtout cette fine poussière sur presque tout le corps²²³. » Le zombi consiste en une enveloppe charnelle à l'apparence humaine, mais ne possédant aucune faculté proprement humaine. Amy J. Ransom explique que dans la littérature haïtienne, « le zombi figure l'état de mort-vivant, d'une existence où sa propre volonté est soumise à celle d'un autre²²⁴ [...] ». Le zombi compose le monde des morts, mais déambule dans l'univers des vivants sans toutefois être maître de ses comportements. Il survit grâce à son instinct bestial et non par un quelconque recours à la raison. Ransom ajoute que le zombi de la diaspora haïtienne « figure les victimes aussi bien que les partisans du régime de Duvalier²²⁵ ». Du coup, les zombis représentent à la fois les êtres subissant l'esclavagisme du régime dictatorial, de même que les marionnettes travaillant dans ce système contrôlé par une seule personne. Depuis la dictature de Duvalier, Port-au-Prince est devenu un cimetière à ciel ouvert dans lequel les gens, incapables d'exercer un contrôle sur leur propre vie, se sentent morts. La mère de Vieux Os lui dit qu'il n'est pas encore mort parce qu'il a quitté Port-au-Prince pendant la diaspora. Ainsi, Vieux Os ne s'est pas transformé en mort-vivant, lequel toujours selon Ransom incarne « [un] Moi blessé, incomplet, traumatisé par une violence irrationnelle²²⁶ ». Ceci différencie Vieux Os des habitants actuels d'Haïti qui « vivent » avec les traumatismes engendrés par une dictature violente.

²²³ *Ibid.*, p. 69.

²²⁴ Ransom, Amy J. (2009), « Ce Zombi égaré est-il un Haïtien ou un Québécois ? Le vaudou chez les écrivains haïtiano-québécois », *Canadian Literature*, n° 203, p. 73.

²²⁵ *Ibid.*, p. 72.

²²⁶ *Ibid.*, p. 78.

Le narrateur ressent d'ailleurs une menace parce qu'il ne fait pas entièrement partie du peuple haïtien. Après que sa mère l'eut mis en garde, il en reçoit une seconde, servie par son ami :

Ici, [...] on mange de l'homme. Alors fais attention à ton joli cul ! Tu m'as l'air assez dodu, tu comprends, ça pourrait les tenter. Nos concitoyens aiment beaucoup la chair entretenue de l'homme qui a vécu longtemps à l'étranger. C'est beaucoup plus appétissant que la viande locale qui est maigre, sale et douteuse, tu sais, à cause des maladies. La viande étrangère est peut-être incolore, inodore, mais elle est aussi sans germe de maladie²²⁷.

Cette citation prouve que le personnage ne détient pas les outils pour survivre seul en Haïti. Les habitants voraces luttent pour survivre en se dévorant entre eux et s'avèrent dangereux pour la vie de Vieux Os. Comme si la misère les avait rendus hostiles telles des bêtes féroces. De plus, on met l'accent sur l'opposition entre la viande malade, infectée, qui représente les habitants de Port-au-Prince et la viande blanche et saine de l'étranger. La souffrance psychologique et physique du peuple haïtien est extrapolée par la décrépitude du corps. L'étranger n'est pas seulement celui qui appartient à une autre nation, c'est l'homme blanc d'Amérique, dont la peau est claire et en bonne santé. C'est le corps d'un homme qui vit dans un contexte favorable contrairement aux miséreux d'Haïti. Philippe sous-entend donc ici que le corps de Vieux Os est un dépourvu de blessures de guerre. Un autre habitant de Port-au-Prince suggère d'ailleurs à Vieux Os de partir au plus vite d'Haïti : « faites changer votre date de retour et partez demain à la première heure ²²⁸. » Pourtant, Vieux Os ne quittera pas Haïti et sa volonté de mieux comprendre les Haïtiens et les histoires étranges du peuple n'en sera que plus vive. Les explications spirituelles des

²²⁷ Laferrière, *Op. cit.*, p. 219.

²²⁸ *Ibid.*, p. 56.

habitants pour décrire la dictature et la misère poussent, au contraire, le narrateur à continuer son enquête sur Haïti : « Je suis allé à la Faculté d'ethnologie rencontrer le professeur J.-B. Romain. Je veux savoir ce qu'il en est exactement de cette histoire²²⁹. »

Visite au pays sans chapeau

Dany Laferrière est un auteur qui participe au brassage des cultures. Par sa curiosité, il incite le lecteur à voyager d'un territoire à l'autre et à ouvrir ses horizons. C'est également la posture qu'adopte le personnage de Vieux Os en écrivant sur son pays natal. Pour Bernier, la démarche journalistique de l'œuvre est en lien direct avec l'expérience migratoire du sujet: « La soif de lire, de tout connaître va de pair avec l'attrait de l'étranger²³⁰. » Le monde des morts peut être perçu comme une représentation de l'exil qui permet en effet au sujet migrant de traverser et de (re)découvrir ses origines. En effet, le récit présente un sujet qui ne voyage pas seulement de Montréal vers Haïti, mais aussi du monde des vivants vers le monde des morts. De ce passage entre les mondes apparaît un symbole très emblématique des écritures migrantes : celui du passeur. Laferrière exploite cette représentation dans les chapitres qui concernent le « Pays rêvé ». Vieux Os participe de cette figure de même que Lucrece, le parrain de la tante Renée. Ce-dernier est connoté d'une sorte de réalisme magique, car il peut effectivement voyager entre le monde des vivants et le monde des morts. Construit comme une fable onirique, le pays rêvé est de l'ordre de l'irrationnel. Selon Courcy,

[l]'ambiguïté entretenue entre le réel et le rêve permet au personnage de prendre conscience de l'entrecroisement de son univers intérieur et du monde qui lui est extérieur. Le voyage géographique permet à Vieux Os de redécouvrir son pays natal,

²²⁹ *Ibid.*, p. 72.

²³⁰ Bernier, *Op. cit.*, p. 71.

mais aussi d'entreprendre une quête intérieure qui touche à la fois l'identité, la culture, la spiritualité, la langue et la logique²³¹.

L'alternance des chapitres « Pays réel » et « Pays rêvé » brouille la frontière entre le réel et la fiction. De plus, les protagonistes que rencontrent Vieux Os dans le récit expriment parfois une pensée irrationnelle même dans les chapitres sur le pays réel : « [...] Si on était vraiment des êtres humains, continue-t-il, vous croyez qu'on survivrait à cette famine²³² [...] ». Les énoncés concernant les morts-vivants ne se retrouvent ainsi pas seulement dans les sections du roman qui se veulent irréalistes. Les personnages haïtiens utilisent ici des explications spirituelles pour mettre des mots sur la douleur inconcevable qu'ils ont vécue durant la dictature et qu'ils vivent encore.

Le narrateur lui-même utilise également le vaudouisme pour faire part de ses observations, bien que sa démarche d'écriture se veuille le plus souvent rationnelle et objective : « On dirait que deux pays cheminent côte à côte, sans jamais se rencontrer. Un petit peuple se débat le jour pour survivre. Et ce même pays n'est habité, la nuit, que de dieux, de diables, d'hommes changés en bêtes²³³. » Les dieux et les diables témoignent de la culture vaudou. Dans l'imaginaire cinématographique, le vaudou est souvent associé au culte qui consiste à prendre possession du corps de quelqu'un pour lui infliger des douleurs physiques à l'aide d'un pantin. Que cette pratique soit fondée ou non, on reconnaît dans cette méthodologie une métaphore du système dictatorial. Plusieurs Haïtiens pensent d'ailleurs que le pays est frappé d'une malédiction, d'où l'appellation « pays maudit » pour signifier Haïti. Le paradoxe de la citation évoque la dualité qui persiste au sein du topos :

²³¹ Courcy, *Op. cit.*, p. 234.

²³² Laferrière, *Op. cit.*, p. 56.

²³³ *Ibid.*, p. 47.

d'un côté, la misère réelle du peuple et, de l'autre, la grande violence infligée au peuple. L'inconcevable réalité trouve alors ses justifications dans la religion vaudou, dans les croyances ésotériques des Haïtiens et dans le rapport à la mort. De nature curieuse, le narrateur investit sur ces aspects mystérieux d'Haïti, car il désire s'imprégner de cet aspect de la culture haïtienne.

Le désir de démystification de Vieux Os va le pousser à accepter la proposition de Lucrèce de visiter le monde des morts : « J'irai voir comment cela se passe là-bas, puis je reviendrai parmi les hommes. Un reporter au pays sans chapeau²³⁴. » D'ailleurs, il me semble très ironique que le nom de Lucrèce soit prêté à un personnage qui voyage dans le monde des morts et qui incarne la figure du passeur. Le poète et philosophe du premier siècle avant Jésus-Christ s'intéressait au thème de la mort. Toutefois, Lucrèce était contre la religion et prônait une approche rationnelle du monde naturel. Le pays rêvé symbolise donc l'entre-deux où vit Vieux Os. D'emblée porté vers la pensée logique, le personnage de Vieux Os accepte néanmoins les propositions ésotériques de la culture haïtienne : « Elle surveille chez moi le moindre sourire moqueur. Ma mère se trompe, cette histoire m'intéresse vraiment dans la mesure où je veux savoir comment fonctionne l'esprit haïtien²³⁵. » On voit que le personnage possède une pensée hybridée entre la culture haïtienne spirituelle et la culture rationnelle de l'Amérique du Nord.

Voici ce qui arrive lorsque Vieux Os entre dans le pays sans chapeau avec Lucrèce : « On a franchi la petite barrière, et la rue n'avait pas changé à mes yeux. La couleur un peu violette de l'aube donne une teinte assez étrange aux choses, mais c'est

²³⁴ *Ibid.*, p. 137.

²³⁵ Laferrière, *Op. cit.*, p. 113.

tout. Les mêmes crevasses qui vous obligent à faire attention en marchant pour ne pas tomber dans un trou d'eau verte²³⁶. » Apparemment, le monde des morts s'avère très semblable à celui des vivants. Aucun nouveau sentiment ne semble ressortir de l'expérience de ce lieu. D'ailleurs, la curiosité de Vieux Os n'est pas rassasiée par la visite du monde des morts :

Ce n'est décidément pas l'enfer de Dante. Moi qui pensais tomber sur une pluie de formes étranges dans un monde bizarre, un univers si puissant, si gorgé de symboles, si complexe [...] Au lieu de ça, j'ai à me mettre sous la dent les ricanements d'une déesse adolescente, et les lamentations d'un père, supposément le terrible Ogou Ferraille, qui m'a plutôt l'air d'un pauvre ouvrier pris jusqu'au cou dans des frustrations matrimoniales²³⁷.

Étonnement, pour Vieux Os, le pays sans chapeau est très similaire au monde des vivants. Le récit nous présente donc un pays réel dépeint comme un véritable l'enfer, alors que le monde des morts est représenté telle une campagne anodine. Dans l'imaginaire des grands récits fondamentaux de l'humanité, les dieux symbolisent la puissance et surtout, les réponses aux grandes questions existentielles. La visite du pays sans chapeau n'apporte cependant pas ce genre de réponses à Vieux Os. Bien qu'il ait sillonné le monde des morts, le personnage ne peut pas écrire une bonne histoire : « Ce n'est pas avec ce ramassis d'anecdotes ternes, de clichés imbuables que les dieux du vaudou se feront une réputation internationale. Je crois que dans mon cas ils auraient mieux fait de garder leur mystère²³⁸. » La banalité du monde des morts crée un pont entre les deux mondes. Il n'y a rien d'extraordinaire dans l'au-delà ce qui laisse croire que le personnage n'a pas besoin d'obtenir les réponses qu'il recherche pour constituer cet univers.

²³⁶ *Ibid.*, p. 249.

²³⁷ *Ibid.*, p. 256.

²³⁸ *Ibid.*, p. 265.

Le personnage de Jean-Baptiste Romain avance l'hypothèse voulant qu'une « morale » soit associée à cette fable : « Ce qu'on oublie de dire, c'est que les rêveries des poètes sont souvent une explication scientifique de la réalité, réalité matérielle, physique, vulgaire²³⁹ ... » L'énoncé suggère que l'écriture brouille les cartes entre le fictif et le réel.

On a longtemps reproché aux auteurs leurs fabulations alors que, selon cet extrait, leur littérature serait beaucoup plus proche de la vérité qu'on ne le croit. Ce qui peut paraître très métaphorique s'avère parfois rationnel et réfléchi. En fait, le récit de *Pays sans chapeau* s'applique à cette hypothèse selon laquelle le « Pays rêvé » pourrait composer le « Pays réel » et pareillement à l'inverse. Ainsi, Vieux Os se doit d'écrire une histoire qui témoigne de la réalité non seulement de la vie banale des dieux vaudous, mais aussi de la violence inexprimable vécue par le peuple haïtien, car les deux réalités se confondent. L'écriture est donc un moyen de faire le pont entre différents univers, mais surtout entre les deux lieux habités par Vieux Os. Le texte lui-même est mis en abîme dans le récit pour incarner la figure du passage. Il y a donc le passeur, Vieux Os, et le passage entre Montréal et Port-au-Prince, le texte.

Toujours à la jonction entre le monde des morts et celui des vivants, Vieux Os reçoit la visite d'un dieu vaudou :

Juste au moment où il franchit la barrière, je l'ai reconnu à sa démarche ondulante, puisque Damballah le magnifique est toujours représenté par une couleuvre dans l'imagerie vaudouesque. Ce matin, il avait pris les traits de l'estimable professeur J.-B. Romain pour venir tenter, personnellement, de me convaincre d'écrire un livre sur ce curieux pays où personne ne porte de chapeau²⁴⁰.

²³⁹ *Ibid.*, p. 267.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 271.

Le roman *Pays sans chapeau* apparaît à la fin du récit comme une façon de rendre ses lettres de noblesse à la culture haïtienne. Le dieu prouve que toutes les frontières peuvent s'avérer poreuses. Il confirme aussi que si Vieux Os accepte d'écrire son histoire, il peut ouvrir une voie, entre autres, entre le Québec et Haïti.

Tout au long du récit, Vieux Os s'interroge sur ce qu'il ne comprend pas en Haïti pour mieux se reterritorialiser et ainsi effacer la scission qui subsiste dans son identité. Ayant habité presque aussi longtemps dans son pays natal qu'à Montréal, le narrateur se situe à mi-chemin entre les cultures de ces deux lieux. Même s'il ne parle que très peu de Montréal, on sent que le personnage porte en lui les traces de ce topos. Toutefois, rien n'indique que la terre d'accueil soit un lieu du cœur. Elle serait alors plutôt un entre-lieu dans lequel Vieux Os tente de se reterritorialiser. Le retour au pays natal est une quête absolue du territoire haïtien. Vieux Os veut se réapproprier la partie de la culture haïtienne qui lui échappe. Haïti possède donc un double statut : lieu de naissance et monde de découvertes. Le lieu de naissance est à la fois un lieu du cœur tel que décrit plus tôt. Cependant, il est aussi un entre-lieu, c'est-à-dire un monde de possibles où le narrateur déambule avec curiosité. Dans ce type de lieu, le personnage peut se réaliser en tant qu'individu ou non, selon les circonstances. Bien que les fondements de Vieux Os (comme la langue, la musique, la nourriture...) résident dans son pays natal, il ne peut plus vivre en Haïti comme avant son départ. Le lieu de naissance a été transformé par la dictature et la misère. Aussi, le narrateur ne saisit plus tous les codes et déambule désormais en partie comme un étranger dans Port-au-Prince. Ces portions de Port-au-Prince sont alors plutôt

des entre-lieux que des lieux du cœur, car ils ne sont pas aux fondements de l'identité du narrateur. La nouvelle maison et le quartier font partie de ces lieux dans lesquels Vieux Os n'a que très peu de souvenirs. Ces lieux servent de réceptacles qui contiennent une partie de la mémoire d'enfance. Cependant, ils tendent à devenir des lieux du cœur à condition qu'ils soient investis par les personnages. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la division des chapitres ne trace pas de ligne entre l'univers réaliste et fictif de l'œuvre, mais forment plutôt un tout. La violence vécue par le peuple, aussi impensable soit-elle, participe du réel, mais est figurée par de l'irréel. Ainsi, l'inconcevable de l'œuvre, tels les zombies, sert toujours à témoigner de la réalité des Haïtiens.

CONCLUSION

Le but de ce mémoire consistait à dégager les différents types de lieux au sein des deux romans migrants en fonction d'une approche à la fois géocritique et géosymbolique, notamment à partir des travaux de Bertrand Westphal, et des synthèses théoriques de Mario Bédard, dont une typologie des hauts-lieux. Au fil des pages de deux romans migrants, issus de pays culturellement éloignés, j'ai exploré les diverses manifestations d'une chôra particulièrement mouvante : celle qui englobe les relations qu'entretiennent les personnages avec leur lieu de naissance et la terre d'accueil, en l'occurrence Montréal.

Le contexte particulier de ces œuvres reste l'expérience migratoire qui, on l'a vu, a plusieurs conséquences sur le rapport à l'espace vécu. L'exil produit chez plusieurs sujets migrants l'impression d'être scindés en deux, avance Harel. Selon lui, le migrant est divisé entre les deux réalités : celle du pays natal et celle de la terre migratoire. Il caractérise cette situation d'*entre-deux* qui résulte d'une impossibilité pour le sujet migrant de véritablement se poser en terre d'accueil. Cela découle d'une errance sans fin, car coincé entre l'ancien et le nouveau pays, le protagoniste des romans migrants a très souvent de la difficulté à savoir quelle attitude adopter par rapport aux lieux. Bernier renchérit les propos d'Harel en ce qu'elle pense qu'il existe une rupture entre les deux réalités des personnages exilés dans la littérature migrante qui les confine dans un statut d'étranger.

Selon Nepveu, l'exil engendre une perte des repères qui crée une confusion des lieux et du temps chez le sujet. De cette perte des repères naît un sentiment d'étrangeté que Régine Robin qualifie d'expérience du *hors lieu*. L'impression de ne trouver sa place nulle part, de tourner en rond. Quoi qu'il en soit, ces résultats sont toujours ceux du déplacement

dans l'espace. Pour Paterson, il est plutôt question d'*altérité* que d'étrangeté. Selon elle, l'*altérité* se manifesterait non seulement au sein d'un groupe d'individus qui habitent un lieu et qui tracent une ligne à suivre, mais également par le lieu en soi, lequel impose des normes à l'homme. Les lieux peuvent aussi être investis par les gens qui les foulent, d'où l'idée de chorésie. Avancée par les géographes culturels, cette notion induit que tout est inter-relié et s'alimente afin de créer des rapports complexes entre l'humain et les espaces qu'il habite.

Le narrateur du roman de Kokis illustre bien l'idée d'*entre-deux* soulevée par Harel. Que le personnage soit au Brésil, son lieu du cœur, ou encore à Montréal où il s'est exilé, il erre sans jamais vraiment pouvoir trouver refuge. Les souvenirs reliés au Brésil sont décrits en deux temps dans le récit, ce qui laisse supposer une identité scindée entre deux univers. Dans les chapitres où le narrateur relate sa vie au passé, la mémoire du Brésil est parfois mélancolique, parfois sombre, auquel cas on y décèle une forme de déni. On a d'abord l'impression que le lieu de naissance n'est pas un lieu du cœur. Dans les chapitres qui sont racontés par le narrateur enfant, le vécu au Brésil est décrit de façon analytique, mais on peut voir que ce pays a forgé le caractère et la personnalité du personnage de manière fondamentale. De plus, le retour des souvenirs qui engendrent de fortes émotions positives et négatives chez le narrateur adulte me permet d'affirmer que le Brésil est un lieu du cœur.

Le rapport entre le personnage et la terre d'accueil demeure complexe. C'est seulement dans les chapitres racontés par le narrateur adulte qu'on décrit l'expérience migratoire et l'arrivée au Québec, car les autres chapitres s'attardent aux souvenirs d'enfance au Brésil. L'exil apparaît d'emblée comme un voyage palpitant aux yeux du

protagoniste. C'est une occasion pour le narrateur de ne plus se sentir étranger dans son propre pays. Toutefois, l'altérité qu'il vit au Québec le pousse à se replier davantage sur lui-même et le confronte à sa mémoire qu'il tente d'oublier. Les comparaisons entre la terre d'accueil et le pays natal me laissent supposer qu'après de nombreuses années d'exil, le narrateur erre toujours dans un Québec qu'il n'a pas su investir.

Ce roman explore les trois impossibilités de Joubert selon lesquelles il est ardu de s'introduire dans le pays d'accueil sans douleur et on ne peut retrouver inchangés ni le lieu de naissance ni sa culture. L'évolution psychologique du narrateur du *Pavillon des miroirs* montre que le rapport avec le Brésil est complètement différent lorsqu'il est adulte. Il commence effectivement à apprécier certains souvenirs de sa terre natale. La culture brésilienne, qu'il rejette d'abord, devient une attache à Montréal. De plus, le personnage souffre de sa situation de migrant puisqu'il ne désire pas s'inclure dans la société d'accueil.

L'intrigue de ce récit repose beaucoup sur le fait que le personnage est artiste peintre. En effet, le narrateur utilise l'art visuel pour maîtriser ses souvenirs. Ainsi, il est à la fois spectateur et créateur de sa mémoire. Parfois, il l'observe avec mélancolie et douleur, d'autres fois, il la modifie pour la rendre acceptable. Le Brésil est tout de même fondateur de l'identité du protagoniste, car il l'habite jusque dans l'exil. L'atelier apparaît ainsi comme une ouverture vers le passé. Cette pièce est la seule où le narrateur peut explorer ses désirs et son identité. Toutefois, le passé n'est pas acquis : il est en phase de reterritorialisation. L'atelier semble alors s'apparenter à un entre-lieu dans lequel le personnage peut renouer avec le pays natal sans s'y trouver physiquement. Même si l'atelier est situé au Québec, il n'en est pas moins que la terre d'accueil est un entre-lieu qui, pour l'instant, ne se voit pas territorialiser par le personnage.

Dans *Pays sans chapeau*, le narrateur prend volontairement ses distances d'avec le lieu du cœur par sa démarche journalistique. Vieux Os est confronté à un sentiment d'étrangeté, certes, mais ce sentiment ne l'affecte pas autant qu'il mine le personnage de Kokis. Les chapitres sont divisés entre « Pays réel » et « Pays rêvé », ce qui suppose une dualité. Haïti est à la fois un lieu du cœur et un entre-lieu pour Vieux Os. Dans le pays réel, le narrateur est confronté à ces souvenirs, mais aussi à son désir de réinvestir le pays natal. Le *pays rêvé* reste la partie inhabitable d'Haïti pour Vieux Os. Au sein de ces chapitres, on sent la confusion et l'errance décrite par Harel pour définir l'expérience de l'*entre-deux*. Ce double statut du pays natal permet à Vieux Os de conserver sa mémoire du lieu du cœur intacte, mais aussi de se reterritorialiser dans la partie inconnue d'Haïti.

La quête du personnage de Laferrière consiste à se réappropriier le pays natal en l'observant avec un regard étranger. Vieux Os déchiffre avec beaucoup de rigueur l'essence culturelle de son peuple qui a évolué depuis ces vingt dernières années d'exil. À la fin du récit, la traversée du monde des morts et la rencontre des dieux vaudous ne permettent pas au narrateur de véritablement se reterritorialiser. Du moins, cette excursion au pays sans chapeau permet de rendre compte de la culture haïtienne dans ce roman, véritable mise en abyme du travail d'écriture de l'auteur.

Puisque le récit se déroule en Haïti, Vieux Os est très habité par son pays natal. Toutefois, Montréal détient une grande place chez le narrateur. En effet, on dénote dans la description que la terre d'accueil reflète un attachement émotionnel. Le personnage est hybridé, car il doit être marqué par les caractéristiques des deux topos. Seulement, le rapport qu'entretient véritablement le protagoniste n'est pas clair dans le récit. Il ne semble pas y avoir d'animosité comme chez le personnage de Kokis, mais on ne peut être certain que

Montréal soit un lieu du cœur. Il semble plutôt être en phase de territorialisation, étant ainsi un entre-lieu.

On le constate : plusieurs constats issus de la recherche sur les écritures migrantes coïncident avec le vécu des personnages des deux romans à l'étude dans le cadre du présent mémoire. Les protagonistes vivent un sentiment d'étrangeté causé par le déplacement dans l'espace. Pour le personnage de Kokis, l'altérité vécue se voit décrite dans le contexte de l'expérience migratoire. Pour Vieux Os, le personnage de Laferrière, elle est racontée lors du retour au pays natal, des années après l'exil. Vieux Os semble plus en voie de se reterritorialiser à Montréal. Il paraît avoir développé des liens émotifs avec la terre d'accueil, c'est pourquoi le retour au pays natal revêt des ressemblances avec l'exil. Dans ces similitudes, on remarque d'ailleurs l'altérité et la confusion reliées à certains codes du lieu. Vieux Os expérimente l'impossibilité de retourner indemne dans le lieu du cœur, parce qu'il est désormais habité par un autre lieu.

Le pays natal des deux personnages constitue un lieu du cœur. Pour Vieux Os, les souvenirs du lieu du cœur sont très positifs, car témoins d'une enfance heureuse. Pour le narrateur du roman de Kokis, la mémoire du lieu du cœur demeure très sombre, mais aussi très floue. Il semble que ce personnage à l'imagination fertile joue avec ses souvenirs et les transforme en la rendant carnavalesque. Pourtant, le protagoniste refuse de retourner vivre dans sa terre natale. On peut en déduire que c'est parce qu'il ne l'accepte pas encore comme un véritable lieu du cœur. On voit plutôt chez Vieux Os un désir de se réapproprier son pays d'enfance, de saisir tous les codes qui ont changé depuis son départ. Le roman de Laferrière présente un lieu de naissance à double nature topologique, puisque l'Haïti vécu dans le présent est un entre-lieu, tandis que l'Haïti de l'enfance reste un lieu du cœur.

La chorésie propre au lieu de naissance est exposée de façon diamétralement opposée dans ces deux romans. Même si le Brésil et Haïti représentent tous deux des lieux du cœur, les protagonistes entretiennent des rapports différents avec ces topos. Le personnage de Kokis fuit son lieu de naissance et commence à s’y reterritorialiser seulement à partir du moment où il ne l’habite plus. Le personnage de *Pays sans chapeau* tente de se réapproprier la culture de son lieu de naissance dès qu’il y remet les pieds. Il mentionne d’ailleurs avoir gardé en lui une part du lieu de naissance pendant l’exil. De plus, Vieux Os semble entretenir un bon lien avec Montréal. Le fait qu’il en parle comme d’un lieu vécu en est un indice. Pour le narrateur du *Pavillon des miroirs*, Montréal n’est qu’un endroit de plus dans lequel il trouve à se voir confronté à son aliénation. Il ne souhaite pas vraiment s’y reterritorialiser.

Dans « De la géocritique à la géosymbolique », Daniel-Henri Pageaux précise que « la notion d’espace culturel oblige le littéraire à revoir ce qui est appelé littérature nationale, à revoir les hiérarchies entre grandes et petites ou moins grandes littératures. À revoir aussi les espaces géographiques différents couverts ou occupés par une même langue²⁴¹ [...] ». Il ajoute qu’au plan de l’imaginaire linguistique, il demeure important de considérer que deux pays francophones possèdent des contextes différents, donc des imaginaires distincts, et ce, bien que leurs habitants parlent la même langue. Du coup, le même mot utilisé dans diverses langues peut être porteur de plus d’un sens :

Toute civilisation est espace [...] Chaque société, c’est-à-dire chaque culture, voire chaque composante de la société a son espace réel et/ou imaginaire [...] Mais cet imaginaire qui fait partie de l’espace culturel est, au plan littéraire, un imaginaire qui

²⁴¹ Pageaux, Daniel-Henri (2000), « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique : mode d’emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », p. 132.

est attentif à des mots (imagination phonique, suggestion idéographique, pouvoir des mots et des images)²⁴².

Dans le cas d'un corpus comme celui des écritures migrantes, où les auteurs proviennent de lieux différents, cette observation devient primordiale. En somme, Pageaux insiste sur le fait que la linguistique et la sémiologie (outils essentiels de la littérature) sont intrinsèquement liées à un contexte géographique : « On a donc tout intérêt à inscrire très vite dans une réflexion générale sur la littérature ces questions de zones, espaces, régionaux, nationaux ou internationaux²⁴³ [...] » C'est de la problématique de l'altérité telle que décrite par Paterson que naît ce sentiment d'appartenance à une nation.

En outre, les études postcoloniales, développées entre autres par Jean-Marc Moura, Homi K. Bhabha, Pierre Nora et Albert Memmi, ont fait couler beaucoup d'encre sur le sujet. Il serait donc pertinent de s'intéresser à la place du sujet migrant dans un espace postcolonial tel que le Québec et au rôle qu'il pourrait jouer dans la naissance – ou la mort – d'un pays ?

²⁴² *Ibid.*, p. 128.

²⁴³ *Ibid.*, p. 135.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres à l'étude

- Kokis, Sergio (1994), *Le pavillon des miroirs*, Québec, XYZ, coll. « Romanichels ».
- Laferrière, Dany (2006), *Pays sans chapeau*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».

Ouvrages et articles théoriques

- Adam, Aniko, (2008), « Identités réelles et identités rêvées dans le *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière », *The Central European Journal of Canadian Studies*, vol. 6, n° 1, p. 57–68.
- Anderson, Benedict (1996), *L'imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte.
- Abélès, Marc (1994), Compte rendu de *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* par Marc Augé, dans *L'Homme*, tome 34, n° 129, p. 193-194.
- Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- Bédard, Mario (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou La quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril, p. 49-74.
- Bédard, Mario & Christiane Lahaie (2008), « Géographie et littérature : entre le *topos* et la *chôra* », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre, p. 391-397.
- Bell, Kirsty (2014), *Coprésences, entrecroisements : Le pictural et le narratif chez Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, Amsterdam, Rodopi.
- Bernier, Silvie (2002), *Les héritiers d'Ulysse*, Québec, Lanctôt.

- Berque, Augustin (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde ».
- Bonnemaïson, Joël (1996), *Les fondements géographiques d'une identité. L'archipel de Vanuatu : essai de géographie culturelle*, Paris, Orstrom.
- Boyer, Marc (2004), *L'espace et le fantastique : étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron*, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois, thèse (M.A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- Marc Brosseau (2015) « Acquis et ouvertures de la géographie littéraire », *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, Lionel Dupuy et Jean-Yves Puyo (dir.), France, PUPPA, p. 21 à 40.
- Bueno, Angela (2011), « Le transculturalisme : de l'origine du mot à «l'identité de la différence » chez Hédi Bouraoui », *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 43, p. 7-22.
- Camus, Audrey (2011), « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », *Topographies romanesques*, Rachel Bouvet (dir.), Presses de l'Université de Rennes, p. 33-44.
- Chartier, Daniel (2008) « L'hivernité et la nordicité comme élément d'identification identitaire dans les œuvres des écrivains migrants au Québec », dans *Le(s) Nord(s)imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « droit au pôle », p. 237-245.
- Claval, Paul (2003), *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, Armand Colin, coll. « U / Géographie ».
- Colin-Thébaudeau, Katell (2003), « Dany Laferrière exilé au "pays sans chapeau" », *Tangence*, n° 71, p. 63-71.
- Courcy, Nathalie (2006), « La traversée du *Pays sans chapeau* : (Con)fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, p. 225–238.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- Dupuis, Gilles (2001), « Les écritures transmigrantes. Les exemples d'Abla Farhoud et de Guy Parent », *Littérature, immigration et imaginaires au Québec et*

- en Amérique du Nord*, D. Chartier *et al.* (dir.), Montréal et Paris, L'Harmattan, p. 257-273.
- Foucault, Michel (2001) « Des espaces autres », *Dits et écrits*. Paris, Gallimard, p. 12-19.
 - Forget, Danielle *et al.* (2001), *Des identités en mutation de l'ancien au nouveau monde*, Ottawa, David.
 - Gauthier, Louise (1997), *La mémoire sans frontières Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, Éditions de L'IQRC.
 - Germaine de Staël (1814). *De l'Allemagne*. Tome 1, [Banque de données], site *Gallica*, consulté le 20 septembre 2019, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9676861h/f81.item.r=nord.vertical>
 - Harel, Simon (2005), *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ.
 - ----- (1992) « La parole orpheline de l'écrivain migrant », *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, P. Nepveu & G. Marcotte (dir.), Montréal, Fides, p. 373-418.
 - ----- (1989), « Les marges de la ville : identité et cosmopolitisme dans le roman montréalais », *Lire Montréal*, Université de Montréal, Département d'études françaises, p. 21-35.
 - Harvey, Daniel (1968), *The Right to the City*, site *New Left review*, consulté le 15 avril 2018, <https://newleftreview.org/issues/II53/articles/david-harvey-the-right-to-the-city>
 - Jürges, Christina (2001), « Lieux imaginaires et espaces sémiotiques. Les figures spatiales dans les romans de Marie-Célie Agnant et de Renan Demirkan », *Figura*, vol. 27, p. 105-122.
 - Labelle, Maude (2007), « Les lieux de l'écriture migrante : territoire, mémoire et langue dans *Les lettres chinoises* de Ying Chen », *Revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n° 1, p. 37-51.
 - Lambert, Fernando (1998), « espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, Vol. 30, n° 2, p.111-121.

- Lefebvre, Henri (1991), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- L'Hérault, Pierre (2003), « L'intervention italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois », *Italies imaginaires du Québec*. C. Fratta et E. Nardout-Lafarge (dir.), Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », p. 179-202.
- Lahaie, Christiane (2008), « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la *mimèsis* », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre, p. 439-451.
- Lahaie, Christiane (2009), *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, coll. « Essai ».
- ----- (2009), « De l'Auvergne au Québec : les paysages de Roland Bourneuf », *Actes des entretiens Jacques-Cartier – colloque « Savoir habiter la terre »*, Mario Bédard (dir.), Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- Lohka, Eileen (2009), « Diaspora, anti-souçitude ou les écrivains sans frontière(s) », *Canadian Literature*, n° 200, p. 107-119.
- Mata Barreiro, Carmen (2004), « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, no 1, janvier-avril, p. 39-58.
- Miraglia, Anne Marie, (2011), « Le retour à la terre et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, p. 81-92.
- Morency, Jean & Thibeault, Jimmy (2011), « Dany Laferrière : la traversée du continent intérieur », *Voix et Images*, vol. 36, n° 2, p. 7-13.
- Moisan, Clément, (2008), *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Nota Bene.
- Moisan, Clément et Hildebrand, Renate (2001), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de la littérature migrante au Québec*, Québec, Nota Bene, coll. « Études ».

- Mukenge, Arthur et Kayembe, Emmanuel (2016), « Fiction et réalité dans *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière: Entre autobiographie, autofiction et au-delà », *Literator*, vol. 37, n° 1, consulté le 26 septembre 2019, a1290. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v37i1.1290>
- Nepveu, Pierre (2004), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- ----- (1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».
- Nora, Pierre (dir.) (1984), *Les lieux de mémoire. La Nation*, Paris, Gallimard.
- Pageaux, Daniel-Henri (2000), « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », *La géocritique : mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », p. 125-160.
- Pascal, Marie (2015), « Clown et Masque : deux figures d'altérité dans le roman migrant *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Études françaises*, vol. 51, n° 3, p. 189–204.
- Passos Moraes, Luciano (2016), « Exil et retour au pays natal chez Sergio Kokis et Dany Laferrière », *Synergies Brésil*, n° 12, p. 141-146.
- Paterson, Janet (2007), « Les transferts culturels dans la littérature migrante », *Les voix du temps et de l'espace*, Jeannette den Toonder (dir.), Québec, Nota Bene, p. 287-298.
- ----- (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene.
- Pruteanu, Simona (2010), « L'atelier et la maison d'enfance du peintre. Espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis », *Voix Plurielles*, vol. 7, n° 1, p.135-146.
- Ransom, Amy J. (2009), « Ce zombi égaré est-il un Haïtien ou un Québécois ? Le vaudou chez les écrivains haïtiano-québécois », *Canadian Literature*, n° 203, p. 64-83.

- Satyre, Joubert (2001), « Non-lieux et déterritorialisation, tropicalisation et reterritorialisation dans *Passages* d'Émile Ollivier et *Chronique de la dérive douce* de Dany Laferrière », *Voix plurielles*, vol. 5, n° 2, p. 80-89.
- Turgeon, Laurier (1998), « L'état des entre-lieux », dans L. Turgeon (dir.), *Les entre-lieux de la culture*, Sainte-Foy (Québec) / Paris, L'Harmattan / Les Presses de l'Université Laval, p. 11-26.
- Urquhart, Steven (2007), « Entre l'exil et l'asile : l'inter-dit silencieux dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Voix plurielles*, vol. 4, n° 2, p. 1-15.
- Westphal, Bertrand (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.
- Westphal, Bertrand (dir.), *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains ».
- Wilson, Sheena (2012), « Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *ViceVersa* (1983-1996) », *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 45-46, p. 261-275.

Autres œuvres du corpus migrant

- Balzano, Flora (1991), *Soigne ta chute*, Montréal, Michel Brûlé.
- Chen, Ying (1995), *L'ingratitude*, Montréal, Leméac, coll. « Babel ».
- ----- (1998), *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, coll. « Babel ».
- Grenier, Daniel (2012), *Les mines générales*, Montréal, Le quartanier.
- Laferrière, Dany (1985), *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Québec, Typo.
- ----- (2009), *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal.
- ----- (2010), *Tout bouge autour de moi*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « chronique ».

- ----- (2012), *Chronique de la dérive douce*, Montréal, Boréal.
- ----- (2015), *Tout ce qu'on ne te dira pas*, Mongo, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « chronique ».
- Micone, Marco (1992), *Le figuier enchanté*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».
- Mouawad, Wajdi (2006), *Forêts*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- ----- (2003), *Incendies*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- Robin, Régine (1993), *La Québécoise*, Montréal, XYZ.
- Segura, Mauricio (1998), *Côte-des-nègres*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».
- ----- (2010), *Eucalyptus*, Montréal, Boréal.
- Thúy, Kim (2009), *Ru*, Montréal, Libre Expression.
- ----- (2013), *Mãn*, Montréal, Libre Expression.
- ----- (2016), *Vi*, Montréal, Libre Expression.