TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ i
LISTE DES SIGLES iv
DÉDICACE v
REMERCIEMENTS vi
AVANT-PROPOS vii
INTRODUCTION 1
CHAPITRE 1 DE *TEMPS PASCAL* À *LA KERMESSE* 14
1.1 LE DYNAMISME IDENTITAIRE 14
1.1.1 Le métissage 15
1.1.2 Les images sociales 20
1.1.3 Invention et imaginaire 26
1.2 LE RAPPORT À L'AUTRE 30
1.2.1 L'identification à l'Autre 31
1.2.2 La reconnaissance d'autrui 33
1.2.3 Le regard de l'Autre 37
1.3 LE RAPPORT AU PASSÉ 40
1.3.1 La mise en récit 40
1.3.2 Mémoire, souvenirs et expériences vécues 43
1.3.3 Effacer le passé 46
1.4 IDENTITÉ PROBLÉMATIQUE 49
1.4.1 Dépression 51
1.4.2 Marginalité et errance 52
1.4.3 Conscience coupable et supériorité morale 55
1.4.4 Solitude et amour refusé 57
1.4.5 Échec de la paternité 60
1.5 IDENTITÉ AUTHENTIQUE 63
1.5.1 Trouver sa place 64
1.5.2 Bonheur, amour et oubli 66
1.6 POUR RÉSUMER 67

CHAPITRE 2 *LE VOL DE L'ANGE* 70
2.1 UN ROMAN PICARESQUE 71
2.1.1 Parcours du héros 72
2.2 LES REPRÉSENTATIONS DU HÉROS 75
2.2.1 Le quotidien 76
2.2.2 Les femmes 89
2.2.3 La loi 98
2.3 LES REPRÉSENTATIONS D'ÉQUIPE 102
2.3.1 Les lieux de réclusion 102
2.3.2 La voie ferrée 106
2.3.3 L'encan 108
2.4 LE HÉROS EN COULISSES 112
2.4.1 À l'abri du regard des autres 113
2.4.2 Plans de fuite 114
2.4.3 Rêvasseries intéressées 116
2.5 LE HÉROS COMME MEMBRE DU PUBLIC 119
2.5.1 Le confident de la gouvernante du médecin 120
2.5.2 L'ultime témoin de Salomé 123
2.6 MODÈLE D'EXPRESSION IDENTITAIRE 125
2.6.1 La potentialité inventive 126
2.6.2 Le retrait 130
CONCLUSION 134
Multiplicité des rôles et socialisation 135
Fabulation 137
Discours mémoriel 140
Le nom de la mère 142
Liberté 146
BIBLIOGRAPHIE 149

LISTE DES SIGLES

Afin d'alléger le texte, les références aux œuvres de Poliquin seront indiquées par le sigle correspondant, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

VA	*Le Vol de l'ange*
K	*La Kermesse*
HP	*L'Homme de paille*
N	*Nouvelles*
EN	*L'Écureuil noir*
CS	*La Côte de Sable*
O	*L'Obomsawin*
TP	*Temps pascal*

DÉDICACE

À Vincent Gagné (1992-2016)

Si l'identité est dynamique, changeante, jamais fixe,
Il y a une chose dont je ne puis douter et qui ne changera jamais :
Je serai toujours la sœur de mon frère.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour son soutien financier ainsi que les membres du jury pour leur lecture éclairée et leurs judicieux conseils. Je remercie également les personnes suivantes :

Mon directeur de maîtrise, François Ouellet, qui a d'abord cru en mes capacités intellectuelles plus que moi-même et qui m'a donné le goût de la recherche ;

Mes professeurs qui ont nourri ma curiosité et qui m'ont grandement inspirée ;

Mes collègues de classe Ann-Élisabeth, Marc-Antoine, Joséphine, Marie-Pier, Mylène, Raphaëlle, Sophie et Zacharie qui ont partagé mes angoisses et mes réussites ;

Mes parents, Serge et Monique, qui m'ont encouragée et félicitée à chaque étape de mon parcours ;

Mes amis Andrée-Anne, Audrey et Jonathan qui ont rechargé mes batteries de leur douce et belle folie ;

Gabriel, qui a partagé mon quotidien pendant ces deux années d'études et qui m'a accompagnée à travers bien des épreuves ;

Vincent, encore et toujours, qui a été le meilleur frère qui soit et qui a cru en moi plus que quiconque.

AVANT-PROPOS

Dans le cadre de ce mémoire portant sur la problématique de l'identité chez Daniel Poliquin, nous avons choisi de nous concentrer uniquement sur l'œuvre romanesque de l'auteur, bien que la question identitaire se trouve aussi au cœur de ses recueils de nouvelles. Notre lecteur pourrait alors s'étonner de ne point y retrouver *L'Historien de rien* (2012), titre publié sous le genre « roman », mais qui relève davantage, à notre avis, du recueil de nouvelles de par sa structure narrative – laquelle se rapproche de celle des *Nouvelles de la capitale* (1987) et de celle du *Canon des Gobelins* (1995) – et de par sa vocation première.

À ce propos, la confusion quant au prénom de la fille du personnage principal laisse bel et bien croire qu'il s'agissait au départ de trois nouvelles distinctes : dans le deuxième chapitre, celle-ci se nomme Karina alors que dans le troisième et dernier chapitre, elle s'appelle Caroline. Pourtant, le père précise n'avoir que deux enfants, un garçon et une fille. Nous pouvons dès lors supposer qu'il s'agissait de personnages différents, donc d'histoires différentes. Voilà pourquoi nous ne considérons pas ce titre comme faisant partie à proprement parler de l'œuvre romanesque de Poliquin.

INTRODUCTION

Au tournant des années 1990, la question identitaire est devenue un objet dominant de réflexions dans les études littéraires. Parmi d'autres, les travaux de Simon Harel sur la figure de l'étranger, de Sherry Simon sur les « fictions identitaires » et de François Ouellet sur la figure du Père ont mis en place un certain nombre de paramètres d'analyse qui proposent une compréhension éclairée d'enjeux dominants de la littérature au Québec et au Canada français.

Chez Daniel Poliquin, la question identitaire est d'une telle richesse qu'elle peut être abordée sous divers angles. D'une part, il ressort clairement que pour cet auteur, l'identité est dynamique puisqu'elle se construit, s'invente et se prête au métissage. En effet, l'identité n'est jamais fixe : les personnages de Poliquin, constamment en train de négocier leur identité, empruntent de multiples postures identitaires. Certains vont même jusqu'à changer de nom, à adopter une autre langue ou à modifier leur apparence physique, et ce, toujours dans le but de repartir à neuf. Ainsi, à l'intérieur d'un même roman, les personnages subissent plus d'une mutation identitaire, qu'elle soit provisoire ou profonde. Il importe aussi de noter que cette identité instable et changeante qui s'inscrit dans un processus sans fin s'exprime autant sur le plan individuel que sur le plan collectif. D'autre part, l'identité chez Poliquin relève de l'invention et de l'imagination même des personnages. Ces derniers choisissent ou s'imaginent être qui ils veulent. Dans les romans, un même personnage endosse bien souvent plusieurs rôles.

De plus, la représentation de l'identité qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre de Poliquin est indissociable de la figure de l'Autre : la construction identitaire des personnages y est intimement liée. Chaque posture identitaire que ceux-ci revêtent transite

Rapport-Gratuit.com

par le regard de l'Autre. Dès lors, la question de l'image et des apparences est primordiale puisque toute identité, individuelle ou collective, nécessite la présence de l'Autre pour que s'actualise l'identité du soi. Justement, les personnages dans l'œuvre de fiction de Poliquin sont conscients du pouvoir qu'a autrui de leur reconnaître ou non une identité. Puisqu'ils savent que l'image que se fait cet Autre d'eux dépend de ce que les sociologues nomment les caractéristiques saillantes, c'est-à-dire le nom, la langue, la religion, le comportement et l'apparence physique, les personnages jonglent avec ces concepts, s'inventent et dupent ou manipulent les autres.

À la représentation de l'identité dans les romans s'ajoutent les notions de mémoire, de rapport au passé et de filiation. D'abord, il est fondamental pour les personnages de Poliquin de raconter des histoires, celles des autres et la leur. Ces personnages fouillent leur passé, individuel et collectif, afin d'y mettre de l'ordre. D'autres, au contraire, tentent d'échapper à ce passé qui les hante. Par la suite, et toujours en lien avec la question identitaire, l'œuvre de Poliquin pose un questionnement soutenu sur le père[1], mais aussi sur la mère, comme le note François Ouellet dans plusieurs ouvrages et articles.. Dès les premiers romans, il ressort d'ailleurs que si le héros peut choisir son père, il revient toujours et malgré lui vers la mère. Dans le même ordre d'idées, Ouellet explique que les héros de Poliquin sont poussés par un désir de quitter leur statut marginal et de trouver leur place dans le monde, mais que cela doit inévitablement passer par la réconciliation avec le père. Cependant, pour que cette réconciliation soit possible et que le héros atteigne la vraie

[1] Dans son introduction à *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, Ouellet écrit à propos de la question du père : « Principe d'identification et de reconnaissance, le père est un motif véritablement structurant. Le père n'est pas thématisé, il est problématisé par l'écriture, il devient une *question* qui ordonne le sens des choses de la vie. » (2014a, p. 34) Plus encore, il ajoute qu'« [il] tien[t] pour acquis que ce rapport au monde mobilise à la fois chez l'écrivain et dans son écriture les enjeux symboliques de la métaphore paternelle. Cet aspect se trouve posé par le texte indépendamment de la volonté consciente de l'écrivain, car il est inhérent à l'acte d'écriture […]. » (2014a, p. 34)

paternité – c'est-à-dire la paternité biologique et symbolique –, il faut que ce dernier se réapproprie son identité « authentique », ce qui justement pose problème chez Poliquin. Ainsi, tant que le héros n'est pas en règle avec son identité, il est condamné à l'errance, à la solitude, à la marginalité et à l'échec de la paternité.

Objectifs de la recherche et hypothèse

En regard de la question identitaire, l'œuvre romanesque de Daniel Poliquin est l'une des plus commentées au Canada français depuis une vingtaine d'années et de nombreux articles lui ont été consacrés dans cette perspective. La plupart ont été écrits par Lucie Hotte, François Ouellet, François Paré et Jimmy Thibeault. Chacun à leur manière, ils y abordent tour à tour les questions de l'être et du paraître, de l'errance et de l'enracinement, de la filiation, de l'invention de soi et de la mémoire. En 2011, Ouellet publie un ouvrage concernant l'ensemble de l'œuvre de Poliquin, *La fiction du héros,* au centre duquel il place la question du Père, entraînant par le fait même tout un questionnement sur l'identité et l'altérité. Toutefois, ces articles et cet ouvrage ont été publiés avant la parution du dernier roman de l'auteur. Nous proposons alors d'étudier la problématique de l'identité dans *Le Vol de l'ange,* paru en 2014, à la lumière des représentations et des enjeux identitaires mis de l'avant dans les romans précédents.

Avant d'aller plus loin dans la présentation de notre travail, notons que nous sommes partie de l'idée partagée par certains chercheurs et par Poliquin lui-même[2] selon laquelle un auteur écrit toujours le *même* roman pour élaborer notre problématique. Dans

[2] « Je vais vous faire rire : j'étais certain d'écrire des romans différents chaque fois. La belle illusion ! Maintenant je me rends compte que finalement on écrit un seul roman. Dans l'histoire littéraire, il n'y a pas beaucoup d'auteurs qui écrivent des romans différents les uns des autres. J'essaie différentes choses mais j'aboutis toujours aux mêmes thèmes, même si ça prend des formes différentes. » (Ouellet, 1995-1996, p. 55)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

cette perspective, nous avons cherché à voir si les préoccupations identitaires individuelles et collectives sont les mêmes dans le dernier roman de l'auteur que dans ceux publiés antérieurement. Notre lecteur comprendra alors pourquoi il nous était impensable d'analyser la question identitaire dans le *Vol de l'ange* sans d'abord étudier toutes les formes par lesquelles s'était manifestée jusqu'alors l'identité dans les autres romans de Poliquin. À ce propos, François Paré écrit justement que « les œuvres de Poliquin sont donc singulièrement cohérentes, à la fois dans les thèmes, dans l'identité des personnages et [dans] la redondance des situations narratives. » (Paré, 1994, p. 114-115) Et « c'est précisément ça, l'imaginaire fictionnel : la formidable capacité et l'habileté d'un romancier de se renouveler en réécrivant toujours le même roman, parce que cet imaginaire est ce qui le forme au plus profond de lui-même et qu'il constitue ce *savoir* qui est la marque la plus personnelle de son identité littéraire » (Ouellet, 2014b, p. 22 ; tel quel dans le texte). Voilà pourquoi nous traçons en premier lieu un portrait détaillé de l'identité de *Temps pascal* (1982) à *La Kermesse* (2006). Cette synthèse, qui prépare le terrain à la compréhension et à l'étude de la problématique identitaire dans *Le Vol de l'ange*, montre aussi à quel point cette question est complexe puisqu'elle se traduit sous plusieurs formes, entraînant des conséquences diverses.

Étant donné cette complexité, notre hypothèse comporte deux parties : nous posons qu'en raison de l'imaginaire fictionnel de l'auteur, la dynamique identitaire dans *Le Vol de l'ange* est la même que dans les romans précédents, mais que les enjeux et le résultat par rapport à la question du Père qui en découle sont différents. En fait, le dernier roman de l'auteur reconduit les thèmes et les obsessions suivants : multiplicité des rôles, invention et imaginaire, présence de l'Autre, mise en récit, mémoire, expériences vécues. Toutefois, si certaines questions liées à l'identité semblent maintenant réglées, il nous apparaît que

Poliquin ajoute une condition au « progrès identitaire[3] » qui pourrait mener à une identité authentique : la liberté. Enfin, nous verrons que malgré ce progrès annoncé par François Ouellet dans son article « Quand la chair se fait verbe » selon lequel le prochain roman de Poliquin s'inscrirait sous le signe du père, *Le Vol de l'ange* est en fait un roman de la mère qui coince le héros dans une posture de fils. Cette deuxième partie de notre hypothèse découle de la première puisque le statut du héros par rapport à la question du Père relève de la question identitaire[4].

Méthodologie et approche théorique

Dans un premier temps, nous dressons un portrait global de la question identitaire dans les romans précédant celui à l'étude pour bien comprendre comment s'articule l'identité chez Poliquin. Nous nous inspirons principalement des travaux de Hotte, de Ouellet, de Paré et de Thibeault pour en poser les bases. À partir des différents aspects liés à l'identité qu'ils ont étudiés et de nos lectures des romans (de *Temps pascal* à *La Kermesse*), nous avons développé cinq grands axes, lesquels correspondent aux cinq sections de notre premier chapitre : le dynamisme identitaire, le rapport à l'Autre, le rapport au passé, l'identité problématique et l'identité authentique. Pour enrichir notre réflexion, nous recourons aux travaux du sociologue français Jean-Claude Kauffman puisque la définition qu'il donne de l'identité dans son ouvrage *L'invention de soi* rejoint celle qu'en donne Poliquin lui-même. Dans un entretien accordé à François Ouellet, l'écrivain confie : « L'identité, ce n'est pas ce qu'on est, c'est ce qu'on fait de soi. […] On se réinvente tout le

[3] « Le "progrès" inscrit par *La Kermesse* m'amène finalement – mais momentanément – à préciser les rapports entre l'identité, l'amour et la paternité chez Poliquin : 1) Pour devenir père, il faut trouver l'amour ; 2) Pour trouver l'amour, il faut être en règle avec son identité; et 3) Pour être en règle avec son identité, il faut renouer avec son père. Aucun roman ne s'était jusqu'à maintenant rendu au point 3. C'est maintenant chose faite. » (Ouellet, 2009, p. 197)

[4] « La question du Père porte en elle-même celle de l'identité. » (Ouellet, 2011, p. 16)

temps, on prend des couleurs différentes au fur et à mesure qu'on avance dans l'existence. C'est ça le dynamisme, c'est ça l'identité. » (Ouellet, 1995-1996, p. 56) Enfin, notre lecteur remarquera que dans ce premier chapitre, nous avons puisé nos exemples aussi bien chez les personnages secondaires que chez les héros ; cela ne montre que mieux la cohérence du discours identitaire propre à Poliquin.

Dans un deuxième temps, nous procédons à l'étude du roman *Le Vol de l'ange*. Cette fois, nous nous concentrons principalement sur le héros, quoique le rapport constant à l'Autre dans lequel il se trouve nous amène forcément à parler des autres personnages. Pour ce deuxième chapitre, nous utilisons comme cadre d'analyse les idées du sociologue américain Erving Goffman tirées de son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*. Bien qu'il ne présente pas une réelle théorie de l'identité, il propose une manière d'appréhender la construction identitaire comme relevant d'une véritable mise en scène, conception qui se prête bien aux romans de Poliquin, puisque comme le souligne Ouellet, « l'écriture de Poliquin est une écriture du regard. Une écriture de théâtre, de la scène, de la parade » (*N*, p. 12). Plus encore, appliquer les principes de la mise en scène de Goffman pour analyser la manière dont le héros du *Vol de l'ange* se présente à autrui à différents moments de sa vie nous permet d'observer les thèmes et les enjeux soulevés dans le premier chapitre puisque Goffman et Kaufmann se rejoignent sur plusieurs points. Avant de présenter leur ouvrage respectif, notons que la perspective qu'adopte Goffman est inspirée de la représentation théâtrale et que Kaufmann écrit qu'« [i]l ne faut pas oublier que l'identité se déploie dans l'univers de la représentation » (2004, p. 170). Dans les deux cas, l'idée de représentation est mise de l'avant. Justement, Kaufmann se réfère aux travaux de Goffman pour élaborer sa théorie de l'identité moderne, ce qui montre que les idées de

Goffman – qui a écrit son livre bien avant[5] – sont actuelles et s'appliquent tout aussi bien à l'œuvre de Poliquin que celles de Kaufmann.

Dans *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*, Erving Goffman s'inspire de la représentation théâtrale pour montrer de quelle façon une personne se présente elle-même quotidiennement aux autres et par quels moyens elle oriente l'impression qu'elle produit sur eux. Pour Goffman, un individu est constamment en train de penser ou de donner une présentation de lui-même de la même manière qu'un acteur joue dans une pièce de théâtre :

> [S]ur scène un comédien se présente sous les traits d'un personnage déterminé à d'autres personnages joués par d'autres comédiens ; le public constitue le troisième partenaire de l'interaction – un partenaire essentiel, certes, et qui pourtant ne se trouverait pas là si ce qui se passe sur la scène était réel. Dans la vie réelle, les trois partenaires se ramènent à deux ; une personne adapte le rôle qu'elle joue aux rôles que jouent les autres personnes qui constituent aussi le public. (Goffman, 1973, p. 9-10)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

De ce fait, chacun ajuste le rôle qu'il joue en fonction de l'image qu'il veut projeter, mais aussi en fonction des rôles que jouent les autres. Il explique donc comment un individu doit « agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une e*xpression* de lui-même, et les autres à leur tour doivent en retirer une certaine *impression* » (1973, p. 12 ; tel quel dans le texte). Goffman affirme que les questions de mise en scène et de pratique théâtrale fournissent un schéma précis pour analyser toute situation de représentation dans laquelle un individu est en présence des autres. Plus encore, ce schéma s'applique aussi aux situations dans lesquelles un seul individu se remémore des scènes du passé ou se projette dans l'avenir.

[5] Traduit en 1973 par Alain Accardo, *La mise en scène de la vie quotidienne* est parue originellement en 1959 sous le titre *The Presentation of Self in Everyday Life.*

Dès lors, toute la pensée de Goffman s'articule autour des notions d'interaction, de représentation, d'acteur, de public et de rôles. Par interaction (face à face), le sociologue entend « à peu près l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres » (1973, p. 23). Il précise ensuite qu'il entend « par *une* interaction […] l'ensemble de l'interaction qui se produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres ; le terme ''une rencontre'' pouvant aussi convenir » (1973, p. 23). Il note également que « [p]ar une ''représentation'' on entend la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants » (1973, p. 23). Il ajoute que « [s]i on prend un acteur déterminé et sa représentation comme référence fondamentale, on peut donner le nom de public, d'observateurs ou de partenaires à ceux qui réalisent les autres représentations » (1973, p. 23). Enfin, il souligne qu'« [o]n peut appeler ''rôles'' (*part*) ou ''routine'' le modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions » (1973, p. 23). Quant au s*ocial role*, il écrit qu'« [e]n [le] définissant […] comme l'actualisation de droits et de devoirs attachés à un statut donné, on peut dire qu'un s*ocial role* recouvre un ou plusieurs rôles (*parts*) et que l'acteur peut présenter chacun de ces rôles, dans tout une série d'occasions, à des publics du même type ou bien à un seul public constitué par les mêmes personnes » (1973, p. 24).

Aussi, Goffman affirme que lors de chaque représentation, des rapports sociaux sont susceptibles de s'instaurer entre les acteurs et le public, lesquels commandent certaines règles ou normes, dont le tact. Il s'agit en fait de « techniques […] pour sauver les apparences » (1973, p. 200). Le sociologue les classe en trois catégories : « les mesures

défensives utilisées par les acteurs pour sauver leur propre représentation ; les mesures de protection utilisées par le public […] pour aider les acteurs à sauver leur représentation ; et enfin les mesures que les acteurs doivent prendre pour permettre au public […] de recourir à des mesures de protection en faveur des acteurs » (1973, p. 200). Enfin, il nous paraît important d'exposer un dernier concept, celui de « régions ». Goffman écrit que « [d]ans la société anglo-américaine, qui est relativement fermée, il est d'usage de ne donner une représentation que dans une région strictement délimitée » (1973, p. 105). De cette façon, « [s]i l'on se donne comme point de référence une représentation particulière, il est commode d'utiliser l'expression "région antérieure" pour désigner le lieu où se déroule la représentation » (1973, p. 106). L'autre région, dite « postérieure » ou « coulisse », se définit « comme un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation » (1973, p. 110). Plus encore, « [c]'est là que l'acteur peut se détendre, qu'il peut abandonner sa façade, cesser de réciter un rôle, et dépouiller son personnage » (1973, p. 111) puisque le public n'a pas accès à cette région. Finalement, Goffman conclut en rappelant que « [c]'est à partir du langage théâtral qu'[il] a construit [son] schéma conceptuel » (1973, p. 239) en y empruntant les termes « d'acteurs et de publics ; de routines et de rôles ; de représentations réussies et de représentations ratées ; de répliques, de décors et de coulisses ; de nécessités dramaturgiques » (1973, p. 239-240). Il mentionne enfin que « [l]'affirmation que le monde entier est une scène de théâtre est un lieu commun suffisamment familier aux lecteurs pour qu'ils en voient les limites et en acceptent la formulation » (1973, p. 240). Telle est donc l'appropriation « libre » que nous nous faisons des postulats de Goffman : ils nous

permettent d'analyser en détails le fonctionnement du théâtre identitaire[6] dans lequel joue le héros du *Vol de l'ange*.

Pour ce qui est de l'ouvrage *L'invention de soi : une théorie de l'identité,* Jean-Claude Kaufmann y expose toute une interrogation sur la nature de l'identité. Il commence par répertorier et classer les diverses définitions de l'identité dans le but d'exposer une histoire du concept. Il se questionne donc sur la provenance et les origines du concept d'identité, remontant de l'Antiquité jusqu'à l'ère moderne. Concernant la définition qu'en donne les sciences humaines contemporaines, il écrit que « [l]'identité a pris une apparence plus ouverte et dynamique, et [qu']une forme s'est progressivement imposée : le récit. » (2004, p. 151) À partir de cette définition, il propose d'« esquisser une théorie de l'identité » (2004, p. 51). Dans les chapitres qui suivent, il traite dès lors de l'identité et de la mise en récit, du besoin de raconter les histoires des autres et les siennes propres, de rêveries et d'imaginaire, de rôles et de facettes identitaires, de multiplicité et d'innovation. Enfin, il consacre tout un chapitre aux identités collectives et un autre aux trois modèles d'expression identitaire. Prenons quelques lignes encore pour présenter les idées de Kaufmann qui servent notre étude.

D'abord, le sociologue soulève le même constat que de nombreux autres chercheurs, soit que « l'identité est un concept efficace et stimulant, permettant de dégager une vision plus dynamique, de lier plus étroitement individu et société » (2004, p. 37). En fait, il écrit que le processus identitaire peut être résumé en trois points : il est une construction subjective ; il ne peut ignorer la réalité concrète de l'individu ou du groupe ; il passe par le regard d'autrui, qui infirme ou certifie les identités proposées (2004, p. 42). Selon lui,

[6] Nous entendons par « théâtre identitaire » la forme sous la laquelle s'exprime l'identité chez Poliquin puisque cette expression traduit bien, à notre sens, l'idée de représentations ou de mises en scène.

« l'image de soi [serait donc] la matière première de la construction identitaire » (2004, p. 69). Kaufmann rattache ce concept d'« image de soi » à celui de « rôles » : « Chaque rôle développe les images des comportements, qui au moins en théorie, lui sont associés, enjoignant l'individu qui s'apprête à s'y engager, à se former une identité (une image de soi) conforme aux images socialement proposées. Nous voici donc revenus aux liens cruciaux entre rôles et identité […]. » (2004, p. 71)

Kaufmann traite également des « identités virtuelles ». Pour lui, chacun est libre de s'imaginer autrement, de se projeter « dans le passé, le futur, ou l'ailleurs de la vie présente » (2004, p. 77) sans toutefois que ces identités virtuelles, ou ces « sois possibles », ne se concrétisent. Plus loin, il aborde la question des identités individuelle et collective ; il explique comment « [l]es identités collectives sont avant tout dans les têtes individuelles » (2004, p. 122) et comment il est reposant pour un sujet de s'identifier à une collectivité. Il précise d'ailleurs que le sujet « n'est personne sans les autres (y compris sous une forme virtuelle) » (2004, p. 124). Dans un autre ordre d'idées, il explique comment la quête identitaire contemporaine provoque chez le sujet « le besoin effréné de ''racines'', l'envie d'histoire ou de généalogie, le goût pour les cultures locales ou régionales » (2004, p. 148-149). À ce sujet, il écrit que « [l]'identité est l'histoire de soi que chacun se raconte » (2004, p. 151). Il ajoute : « Chacun se raconte des histoires, et guette les histoires d'autrui pour nourrir sa propre imagination » (2004, p. 152). Jusqu'ici, notre lecteur reconnaîtra dans la théorie de Kaufmann les caractéristiques propres au discours identitaire de Poliquin telles que nous les avons exposées en début d'introduction et telles qu'il les retrouvera dans les chapitres de notre mémoire.

Avant de poursuivre, nous aimerions porter l'attention de notre lecteur sur trois points. D'abord, sur la distinction que nous faisons entre « personnages » et « rôles », deux

Rapport-Gratuit.com

termes qui se confondent dans *La présentation de soi*. Goffman entend par « rôle » « le « modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions » (1973, p. 23). Seulement, il emploie souvent le terme de « personnage » pour désigner ce même concept. Plus loin, il utilise le mot « rôle » d'une toute autre manière : il parle des « trois rôles fondamentaux » (1973, p. 140) que sont les acteurs, le public et les personnes extérieures. Cette confusion découle peut-être de la traduction de l'œuvre originale écrite en anglais ; toutefois, nous croyons qu'il importe de noter que nous employons toujours le terme « rôle » pour faire référence à la première définition qu'en donne Goffman et qui rejoint celle donnée par Kaufmann, lequel se réfère d'ailleurs aux travaux du premier : « La prise en compte des rôles a cet avantage immédiat d'introduire un type de cadre de socialisation très proche des acteurs, donc de pouvoir mettre aisément en évidence les articulations entre l'intériorité de l'individu et les extériorités sociales qu'il rencontre. » (2004, p. 73) Il précise qu'un rôle n'est qu'« une identité particulière, à un moment donné, dans un contexte précis » (2004, p 73). Cela nous permet d'éviter d'employer le mot « personnage » et dans le sens de « rôle », et dans le sens de « signe du récit » ou d'« entité diégétique ». De cette façon, nous parlons toujours des rôles multiples – et non pas de personnages multiples – qu'endossent, incarnent ou jouent les personnages des romans.

À ce propos, et cela concerne notre deuxième point, nous voulons souligner que ni chez Kaufmann, ni chez Goffman, ni chez Poliquin la multiplicité des rôles est entendue dans le sens pathologique[7]. Bien au contraire, comme l'écrit Kaufmann, « [l]'activation d'identités multiples est un procédé ordinaire et courant » (2004, p. 170). Dans les romans, il s'agit donc bien d'emprunts, de mutations, de théâtre. Enfin, en ce qui touche au

[7] En aucun cas, Kaufmann, Goffman et Poliquin ne traitent des troubles de la personnalité.

troisième point, nous parlons toujours bel et bien de la présentation et de l'invention de *soi*, et non pas du *moi* – certains chercheurs, notamment Jimmy Thibeault, se réfèrent au *moi* pour parler de certains aspects de la question identitaire chez Poliquin ; mais cela ne nous empêche pas de nous y référer –, afin d'éviter toute allusion à la dynamique freudienne entre le moi, le ça et le surmoi, puisque tel n'est pas notre propos. D'ailleurs, Goffman et Kaufmann emploient le terme « soi » pour parler de l'individu dans son intégralité – même si Kaufmann y substitue parfois le terme « Ego ».

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

CHAPITRE 1

DE *TEMPS PASCAL* À *LA KERMESSE*

Les romans de Poliquin de *Temps pascal* (1982) à *La Kermesse* (2006) mettent en scène des héros masculins qui chacun à leur manière tentent de « repartir à neuf » ou de « refaire leur vie ». Cet aspect de l'œuvre poliquienne est abordé à maintes reprises par François Ouellet dans divers articles et dans son ouvrage publié en 2011, *La fiction du héros. L'œuvre de Daniel Poliquin*. Dans ce livre, Ouellet ajoute au désir de vie nouvelle qu'éprouvent les personnages un sentiment de culpabilité – dont ils veulent se débarrasser – qu'il lie à la question du Père. Par la métaphore paternelle, il interroge les notions d'identité et d'altérité qui animent l'œuvre narrative de l'auteur. C'est donc tout un questionnement sur soi et sur l'Autre qui plonge les personnages de Poliquin au cœur de l'action. L'écrivain arrive alors à fusionner tous ces enjeux « en multipliant les personnages récurrents, en les insérant dans des intrigues qui soulignent d'autres facettes de leur être, en les laissant terminer dans un calme relatif le périple né ailleurs » (Laplante, 2012-2013, p. 16-17). Au final, « la mission est accomplie : sur ceux (et celles) qui ont consenti à aimer autrui et soi-même, à privilégier l'égalité plutôt que la domination, à confesser mensonges, roueries et cruautés du passé, une certaine paix descendra. Tous ne sauront pas la retenir, chacun en aura senti le souffle » (Laplante, 2012-2013, p. 17). Ces différents aspects du discours identitaire donnent une couleur particulière à l'œuvre de Poliquin.

1.1 LE DYNAMISME IDENTITAIRE

Il ressort clairement, pour Poliquin, que l'identité est dynamique puisqu'elle se construit et se prête au métissage. Les personnages, constamment en train de négocier leur identité, empruntent de multiples postures identitaires. Ainsi, à l'intérieur d'un même

roman, les personnages subissent plus d'une mutation, qu'elle soit provisoire ou profonde. Paul Raymond et Mitchell Constantina constatent que cette identité jamais fixe semble s'inscrire dans « un processus de devenir sans fin » (2000, p. 90). Dans les romans d'ailleurs, un même personnage endosse bien souvent plusieurs rôles.

L'identité chez Poliquin relève de l'invention et de l'imagination même des personnages. Ces derniers s'imaginent être qui ils veulent. À ce propos, Jimmy Thibeault écrit qu'« entre le vrai et le faux, la vérité et le mensonge, le texte pose une zone où les personnages, sans sombrer dans l'irréel, acceptent certaines distorsions de la réalité afin d'assurer leur propre survie dans l'ici et le maintenant » (2009, p. 124). Ce caractère ouvert et dynamique de l'identité chez Poliquin s'observe à travers le métissage, les multiples images sociales que renvoient les personnages et l'imagination dont ils usent pour s'inventer et se rêver.

1.1.1 Le métissage

Pour l'auteur, le métissage est une façon de conjurer la mort (Ouellet, 1995-1996, p. 56). Poliquin lui-même écrit, dans un article publié dans *Échanges culturels entre les Deux solitudes*, avoir « la certitude que l'assimilation est moins une mort qu'une mutation » (1999, p. 109). Ainsi, comme le note Jimmy Thibeault, « [l]'identité véritable devrait d'abord se définir par sa capacité à se (re)construire continuellement dans un rapport de métissage à la diversité sociale et culturelle à laquelle est confronté chaque individu » (2009, p. 122). Bien que Louis Bélanger écrive que c'est à partir de *L'Écureuil noir* que les romans de Poliquin s'inscrivent véritablement dans une « esthétique de métissage culturel » (1996, p. 148), lequel est au fondement de l'identité d'à peu près tous les personnages, on en retrouve des traces dans les romans précédents, et ce, dès le deuxième.

En effet, *L'Obomsawin* présente trois figures du métissage : Flore Obomsawin, Thomas Obomsawin et la ville de Sioux Junction elle-même. Au début de la colonisation, les deux fondateurs de la ville, Byron Miles et Charlemagne Ferron, invitent « une petite Ojibwée du Lac Dryden » (*O*, p. 38) à s'installer avec eux et peu de temps après, elle tombe enceinte : « On ne sait pas trop lequel des deux fut le premier, de l'Ukrainien anglicisé et déserteur de la Police montée, ou du prêtre défroqué canadien-français. Cela resta entre eux. Le reste devait arriver aussi. Neuf mois plus tard, un enfant naquit aux trois : un petit garçon […]. » (*O*, p. 39) Cet enfant est le père de Flore Obomsawin. Dans son *Roman colonial*, Poliquin explique que souvent, pour les membres d'une même communauté culturelle ou ethnique, le métissage – le mélange avec l'Autre – est une trahison ; il signe la mort de leur « race », de leur peuple[8]. Mais dans ses romans, les personnages métissés tirent leur force de ces unions :

> Les Indiens de la réserve ne l'aimaient pas trop. On l'appelait la Pomme, celle qui est blanche en dedans et rouge au dehors. Flore n'écoutait pas ces discours-là. Elle voulait faire quelque chose de sa vie ; après tout, comme elle disait, elle n'était pas pour rien la descendante de Byron Miles et de Charlemagne Ferron, les fondateurs de la ville. Elle avait de la race et allait le montrer. (*O*, p. 85)

Plus tard, Flore Obomsawin donne naissance à un fils unique, Thomas Obomsawin, dont le père, Christos Sperdouklis, est d'origine grecque (*O*, p. 86). Thomas Obomsawin est donc l'un des premiers personnages qui présente un arbre généalogique farfelu[9]. Pour Poliquin, il s'agit d'« une façon de remettre en question l'idée d'une identité claire, fondée sur le passé et les origines » (Melançon, 2009, p. 213-214). Il n'est d'ailleurs pas surprenant de retrouver de tels personnages dans une ville comme Sioux Junction, véritable symbole du métissage culturel. Quand les prospecteurs découvrent au nord de la ville des mines d'or et

[88] Chapitre 1 – La langue de nos pères. *Roman colonial*.
[9] Nous empruntons cette expression à Johanne Melançon (2009).

de fer, Miles vend son exploitation forestière à Ferron, lequel « faisait venir déjà des cultivateurs beaucerons pour coloniser la région » (*O*, p. 106). Quant au premier, il continue « d'aller chercher des travailleurs gallois, irlandais, tchèques, roumains ». (*O*, p. 106) Le narrateur raconte alors qu'« [e]n peu de temps, Sioux Junction devint une ville cosmopolite où l'on parlait quatorze langues » (*O*, p. 106) et où « [o]n a connu comme ça des Québécois qui étaient champions à la cornemuse, des violonneux [*sic*] finnois et ukrainiens qui jouaient le reel du pendu » (*O*, p. 80).

Le roman suivant, *La Côte de Sable*, met aussi de l'avant deux figures importantes du métissage. D'abord, le héros présente une généalogie dont les origines sont multiples : « Sa mère descend des Acadiens jadis déportés en Louisiane, les ancêtres anonymes de son père ont été tués lors de la Rébellion du métis Louis Riel en Saskatchewan. » (*CS*, p. 279) Son père, qui porte un prénom – Raphaël – comme nom de famille[10], « est né enfant naturel, abandonné par sa jeune mère métisse dans un village français de l'Alberta » (*CS*, p. 281). Ensuite, le « banquet des nations » que tient chaque année madame Élizabeth célèbre le mélange des cultures et devient un symbole du métissage:

> Des étudiants de plusieurs nationalités sont passés chez madame Élizabeth, et chacun a laissé sa marque au menu : on y trouve de la vodka finlandaise, de la bière belge, du champagne de Crimée servi avec du caviar russe, du vin de l'Oregon et de Bulgarie, des poissons fumés de l'Ungava, des grands plats de légumes au cari parfumés à la thaïlandaise, du cassoulet, des haricots noirs du Mexique au cumin, du roquefort d'Irlande, du bœuf zoulou, du couscous, du porc malgache, des cidres, des eaux-de-vie de toutes sortes, même si les pensionnaires qui ont introduit ces aliments ou ces liqueurs ont cessé de venir. (*CS*, p. 64)

Jusqu'ici, le métissage semble être davantage imposé par la naissance que choisi par les personnages.

[10] Dans le roman, le professeur Pigeon explique à Véronique Fontaine que « c'était la coutume chez les Indiens et les Métis de prendre des prénoms chrétiens pour patronymes » (*CS*, p. 281).

À partir de *L'Écureuil noir* donc, comme le souligne Bélanger, le métissage devient non seulement une question de naissance, mais aussi et surtout une question de choix, ce qui nous ramène aux principes d'assimilation et de mutation proposés par Poliquin – et tel qu'évoqué en début de section. Cette « esthétique de métissage culturel » (Bélanger, 1996, p. 148) prend forme dans la légende des écureuils noirs. Bien que ce soit le héros de *L'Écureuil noir* qui incarne le mieux cette idée – comme le titre du roman l'indique –, on retrouve une première référence à cette légende[11] dans le récit de Maud Gallant, deuxième narratrice de *La Côte de Sable* :

> Une autre fois, [Jude] m'a expliqué que les écureuils noirs qu'on retrouve à Ottawa sont en fait d'anciens rats noirs qui se sont croisés avec les écureuils gris pour échapper aux mesures d'extinction qui les menaçaient. Les écureuils noirs n'auraient gardé de leur passé de rat que la couleur du pelage, une certaine odeur et des traces d'accent étranger dans leur parler. (*CS*, p. 112)

Quant à Calvin, le héros de *L'Écureuil noir*, « le désir de muer [lui apparaît] comme une évidence » (*EN*, p. 16) pendant qu'il veille son père à l'hôpital. En rentrant chez lui, il croise un écureuil noir :

> Ce matin de mars, je me suis rappelé une légende locale. Ces écureuils noirs seraient en réalité d'anciens rats qui se seraient mêlés à des écureuils gris pour éviter les mesures de dératisation. La mutation a réussi. Depuis, citoyens et touristes les gavent d'arachides au lieu de leur jeter des cailloux. Mais ce sont bel et bien d'anciens rats qui n'auraient conservé de leur passé que la couleur du pelage et des traces d'accent étranger, dit la légende.
> Ce matin-là, j'ai eu envie de disparaître comme eux dans le décor, de me rendre méconnaissable et sympathique. (*EN*, p. 17)

Dès lors, pour les héros de Poliquin, le métissage, l'assimilation ou la mutation ne sont pas vécus comme des trahisons, mais s'inscrivent dans le processus même de la construction identitaire. À ce sujet, Poliquin écrit dans *Le roman colonial* que « [t]out citoyen a le droit

[11] Il s'agit en fait de sa première occurrence dans l'œuvre romanesque de Poliquin : cette légende qu'on retrouve dans *Le Canon des Gobelins* (1995) est un texte qui a été publié en 1985 dans la revue de l'Université d'Ottawa.

de devenir autre, de changer de majorité » (Poliquin, 2000, p. 55) et qu'il est déplorable que « le plus souvent, on décourage activement toute collaboration, tout séjour chez l'Autre d'où l'on risque de revenir changé » (Poliquin, 2000, p. 207). Ainsi, dans ses romans, les personnages traversent les barrières culturelles sans problème, empruntent les pratiques et éléments culturels d'autres communautés et se mélangent. Ce métissage passe aussi par le métissage de la langue : « Le français n'a d'avenir que si on cesse d'en faire un instrument de domination, que si on accepte aussi de l'enrichir par les mots de tous les peuples francophones, même par les mots pris à l'anglais. Le français sera sauvé le jour où on admettra que tous les français sont permis. » (*O*, p. 165) L'écriture de Poliquin est marquée, comme celle de ses héros-écrivains, par « le français parfois cajun d'un Ontarois en train de retrouver sa langue » (*O*, p. 167).

Par ailleurs, il semble bien que Poliquin ait fait du héros de *L'Homme de paille*, Benjamin Saint-Ours, la figure idéale du métissé :

> D'ailleurs, un homme comme lui, on n'en a jamais vu de pareil dans le coin. Il a le visage mataché à l'indienne et son costume est une sorte d'amalgame de l'armée française et de la milice canadienne. Il a les galons de capitaine et la tunique blanche des troupes de la marine, mais il porte aussi la tuque de laine et la ceinture rouges des miliciens. Le reste de son costume est indien : brayet, mitasses, camisole de daim. (*HP*, p. 66)

En plus de sa description physique, son arbre généalogique révèle ce métissage. Élevé en Nouvelle-France par Jean-Baptiste Saint-Ours des Chaillons et plus tard par François-Xavier de Saint-Ours, Benjamin est « né au pays des Illinois, au fort de Chartres » (*HP*, p. 55), d'un père « trafiquant de fourrures hors-la-loi » (*HP*, p. 55) et d'une mère « protestante de la Nouvelle Suède qui avait été enlevée par les Malécites » (*HP*, p. 55). Ce personnage est l'héritier de toute une tradition qui traduit la pensée de l'auteur quant au rapport entre l'identité et le métissage.

1.1.2 Les images sociales

Jean-Claude Kaufmann explique dans son ouvrage *L'invention de soi* que « [l]'activation d'identités multiples est un procédé ordinaire et courant » (2004, p. 170), puisque les rôles qu'endosse une même personne varient en fonction des situations. Le sociologue note également que les images sociales – qui correspondent en quelque sorte aux rôles tels que définis par Goffman – sont « [d]e plus en plus contradictoires et multiples » (2004, p. 69). Dans les romans de Poliquin, les personnages assument bien souvent plusieurs rôles au cours de leur vie, pouvant passer de l'un à l'autre sans problème.

Dans les premiers romans de l'auteur, les personnages de Médéric Dutrisac, de Jo Constant et de Jude sont présentés d'abord en fonction des rôles sociaux qu'ils tiennent ou qu'ils ont tenus :

> […] Médéric Dutrisac, le communiste, ancien maire de Spruce Falls et ancien syndicaliste. […] Mineur, bûcheron, syndicaliste, politicien, il avait été tout cela. (*TP*, p. 18)
>
> [Jo Constant] est à la fois maire, shérif, huissier, juge de paix, pompier, en plus d'être le seul hôtelier et le seul épicier de la ville. (*O*, p. 11)
>
> Jude le marin, le géographe, l'écrivain, le fondateur de l'Institut arctique, l'aventurier, le découvreur, le Don Juan érudit et courageux. (*CS*, p. 13)

L'énumération des métiers/rôles multiples de ces personnages montre qu'une partie de leur identité est définie par ces images, du moins du point de vue d'autrui (nous reviendrons plus loin sur ce point). Cependant, ces personnages n'en sont pas conscients.

Pourtant déjà dans *Temps pascal* un premier personnage, quoique secondaire, accepte consciemment de jouer le jeu du théâtre identitaire pour servir ses propres ambitions. Il s'agit de Binette qui, formé en théâtre et en peinture, est d'abord connu

« comme président des Jeunes socialistes du Canada et sympathisant actif du Parti québécois » (*TP*, p. 136), puis qui change de camp et travaille pour « une banque anglaise, Great Canadian [avant d]'être élu secrétaire du club Kiwanis, et de là, conseiller à la chambre de commerce » (*TP*, p. 137). Il dit à ce propos :

> Moi, je suis resté comédien, alors je joue le jeu. Voilà. Un jour, on changera tout ça. Et puis, finalement, quand on y pense, la meilleure façon de combattre le système, c'est de le changer de l'intérieur. Plutôt que de lutter dans la marginalité, de l'extérieur, on infiltre le système, on apprend des mécanismes du pouvoir et on change la société de l'intérieur. Ça fait moins de bruit et c'est plus efficace […]. (*TP*, p. 137)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Mais c'est certainement dans son cinquième roman que Poliquin orchestre le mieux le jeu de rôles des personnages.

Dans *L'Homme de paille,* Poliquin met en scène – littéralement – une troupe de comédiens qui, et dans leur vie et dans le roman, occupent divers rôles. D'abord, dans la première partie du roman, les différents narrateurs se racontent les uns les autres, dévoilant par le fait même les différents rôles que les personnages occupent ou ont occupés. Le lecteur apprend, notamment, qu'avant d'être la Colombine, ce personnage a été la Jéricho (*HP*, p. 23) et plus tard la Vierge Marie ou sainte Véronique au théâtre (*HP*, p. 32) ; que le fondateur de la troupe, Auguste, a été clerc de notaire et soldat réformé du régiment de France et qu'il se faisait appelé Frapedabord (*HP*, p. 19) et qu'il jouait au théâtre Simon de Cyrène ou l'apôtre Jean (*HP*, p. 32) ; et qu'Ignace, ancien laboureur surnommé Pretaboire (*HP*, p. 20), est devenu Pantalon aux Trois-Rivières (*HP*, p. 29) et a été Barrabas ainsi que tous les Juifs au théâtre (*HP*, p. 32). Une autre scène dans la première partie du livre illustre le fait que les personnages empruntent d'autres rôles facilement. Il s'agit du passage dans lequel Auguste et Ignace deviennent tour à tour Carnaval et Carême :

> Un jour, Ignace a eu l'idée de se vêtir en mendiant et, sous le pseudonyme de Carnaval, il chantait des couplets grivois au coin des rues en s'aidant d'un orgue de Barbarie. […]
> Auguste, voulant en faire autant mais jugeant la concurrence trop serrée dans pareille bourgade, s'est habillé en guenillou lui aussi et, ayant pris le nom de Carême, entonnait de pieux cantiques à l'autre extrémité de Montréal. […]
> Ignace lui a alors proposé de changer de rôle. Il lui a fait valoir qu'il n'y a pas de mauvais rôle pour un bon acteur. […]
> Carême et Carnaval, heureux de voir que leurs dons n'y étaient pour rien dans leur fortune ou leur misère, se sont alors associés pour de bon. Les deux alternaient dans leurs rôles […]. (*HP*, p. 20-21)

Enfin, tout à la fin du roman, le lecteur comprend que les personnages des deuxième et troisième parties sont les mêmes qu'au début du livre, mais présentés sous un autre nom et occupant une autre fonction. C'est ce que dévoile Benjamin, le principal narrateur :

> Il me revient souvent entre autres le souvenir de la fête d'adieu qu'ils m'ont faite. Avec l'ancien Auguste, mon notaire devenu huissier, qui a bien voulu avaler un sabre pour nous ; Boucane, ou Zacharie, l'homme à tout faire de toujours, qui aurait bien fait danser un ours s'il en avait eu un sous la main, et qui a plutôt fait des tours de magie. Même la bonne ursuline de Québec s'était déplacée pour me dire adieu ; je la revois encore, toute frêle, au bras de Boucane, toujours si solide, ils faisaient un beau couple, et j'espère que quelqu'un le leur dit.
> Il y avait aussi Blaise le bourreau, devenu apothicaire, docteur auparavant, qui racontait des plaisanteries grivoises ; Barnabé, autrefois mon émérite secrétaire, aujourd'hui maître d'école, et l'éternel fiancé de la marquise de Stillborne, qui fait encore de belles culbutes et bonimente comme personne ; ce Pantalon, qui nous a récité *Le Malade imaginaire*, lui qui a été courrier du roi et qui était bien meilleur dans le rôle du récollet Barthélemy ; la rebouteuse Virginie, ancienne bourrelle et reine de Hongrie, qui a dansé avec grâce malgré son âge ; Claridge de Stillborne, qui a évoqué ses souvenirs en Clémence et nous a chanté les refrains paillards de Colombine, pour nous faire rire, comme jadis. Je les ai tous reconnus.
> Il ne manquait que Valentine, que je reverrai un jour, à Paris, j'espère. Nous nous sommes bien amusés quand même. Comme à la belle époque où je rêvais d'être souffleur. (*HP*, p. 253)

Avec ce roman, Daniel Poliquin exécute un véritable tour de force en manipulant les rôles et les fonctions des personnages, jonglant comme eux avec leur identité.

Calvin Winter, héros de *L'Écureuil noir*, quant à lui, reconnaît avoir endossé plusieurs rôles dans le passé parce qu'il n'était pas en règle avec son identité. D'un côté, il se fait souvent passer pour quelqu'un d'autre : « Fidèle à moi-même, je n'ai jamais osé avouer à mes locataires que j'en suis le propriétaire : je me donne pour un ami à lui qui fait le concierge à temps perdu en échange d'un loyer réduit. » (*EN*, p. 19) Plus loin, alors qu'il visite la demeure familiale transformée en musée de la Huronie, il décide « par jeu […] de poser au touriste québécois » (*EN*, p. 39) pour ne pas dévoiler sa véritable identité. D'un autre côté, Calvin exerce divers métiers pour être un autre que lui-même. Il dit n'avoir « exercé le métier de bouquiniste que pour jouer à être pauvre » (*EN*, p. 19). Il exerce aussi le métier d'écrivain anonyme :

> Je me suis beaucoup amusé au jeu de l'écrivain à gages. Vous ne le savez peut-être pas, mais je suis l'auteur de plusieurs best-sellers : des modes d'emploi de cannes à pêche et de Cocotte-minute surtout. J'ai également été la doublure d'une dame qui tenait un courrier du cœur dans un quotidien. Il fallait inventer les questions et les réponses ; rien de plus facile. (*EN*, p. 158)

Parce qu'il n'assume pas son identité propre et son passé, Calvin décide d'endosser différents rôles qui lui permettent de rester caché.

Il arrive aussi que certains personnages utilisent des rôles, définis par des cadres sociaux et des institutions, pour définir leur identité (Kaufmann, 2004, p. 257). C'est le cas, entre autres, de Marie Fontaine et de madame Élizabeth dans *La Côte de Sable*. D'abord, la première narratrice, Marie Fontaine, n'est pas heureuse dans son rôle d'épouse et de mère (*CS*, p. 42), mais elle choisit de jouer le jeu selon les conventions en attendant de pouvoir mettre fin à ce spectacle : « Comme d'habitude, après avoir été l'épouse parfaite, j'ai été la veuve accomplie, celle qui prend en mains l'avenir de la famille et console sa fille orpheline de père. J'ai fait cela consciencieusement, avec chaleur même, sans avoir besoin

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

de feindre car je savais proche le jour où toutes ces obligations prendraient fin. » (*CS*, p. 49) Par la suite, la troisième narratrice, madame Élizabeth, est un autre personnage qui s'adapte rapidement aux conventions sociales. Si elle le fait toute sa jeunesse durant la guerre pour survivre, cela demeure un mode de vie. À la fin de la guerre, son mari l'installe à Londres, elle qui n'y a jamais mis les pieds. Mais elle s'y fait vite : « Ainsi, quand mon mari est rentré en février 1946, il a retrouvé une petite femme habillée à l'anglaise, qui buvait du thé, faisait des promenades sous la pluie dans la bruyère, s'intéressait au golf et savait faire le cake. » (*CS*, p. 197) Cette capacité à assumer plusieurs identités au cours de sa vie – en y reflétant les bonnes images sociales – lui a permis d'être en paix avec elle-même, car comme elle l'a appris, « pour vivre heureux, il faut vivre cachée » (*CS*, p. 194). À la fin de sa vie, elle se félicite que personne n'ait jamais rien su de son passé et des différents rôles qu'elle y a joués :

> Personne n'a jamais su ma trahison de Paul, mon petit rôle dans la Collaboration ukrainienne, mon séjour à Berlin, mon amant nazi, rien. Pour mon mari, je n'étais qu'une réfugiée d'Ukraine qui avait appris le métier d'infirmière au Service du travail obligatoire en Allemagne, c'était tout. (*CS*, p. 194-195)
>
> Trente ans après mon arrivée ici, on ne sait toujours rien de moi, et je suis sûre que personne ne m'imagine faisant l'amour autrefois avec un pauvre communiste assassiné pour son goût du jazz, ou avec un officier de l'armée nazi tué sur le front russe. Je suis madame Élizabeth, veuve de diplomate, qui louait des chambres autrefois rue Blackburn. (*CS*, p. 205)

Dans les deux cas, ces femmes choisissent d'incarner des rôles sociaux qui leur conviennent, et ce, en fonction de leurs propres intérêts.

Il semble par ailleurs que le héros de *La Kermesse*, Lusignan, présente plusieurs des caractéristiques liées au concept d'images sociales tel que nous venons de le voir. N'assumant pas son identité véritable, il occupe comme Calvin plusieurs emplois qui lui font endosser différents rôles : « J'ai changé d'employeur quatre fois en un an, mais j'ai pu

du moins m'initier à tous les métiers : typographie, mise en pages, vente d'abonnements, billets mondains, j'ai tout fait. » (*K*, p. 61) S'ajoutent à cette liste rédacteur en chef adjoint (*K*, p. 62), correcteur d'épreuves (*K*, p. 63), romancier (*K*, p. 69), lieutenant du Régiment de la Princesse Patricia (*K*, p. 74), pionnier de l'infanterie canadienne (*K*, p. 83), artiste faussaire (*K*, p. 120), adjoint-secrétaire (*K*, p. 169), bedeau à l'église du bon saint François (*K*, p. 214), colporteur (*K*, p. 255), fabriquant de cercueil (*K*, p. 257) et juriste (*K*, p. 264). En outre, un peu à la manière d'Auguste et d'Ignace, Lusignan change constamment de rôle avec son fantôme ivre : « Par jeu, mon double et moi inversons parfois les rôles. C'est moi qui m'enivre au vin de gingembre frelaté tandis que lui devient ce vagabond vêtu en lieutenant du Régiment de la Princesse Patricia qui erre dans les rues d'Ottawa […]. » (*K*, p. 74) Après avoir toute sa vie endossé plusieurs rôles, Lusignan accepte enfin de jouer celui que les paroissiens lui attribuent : « Je préfère demeurer dans leur regard le fou à Lusignan qui fait peur au monde, cet homme à propos de qui on dit aux enfants : "Si tu travailles pas bien à l'école, tu vas finir comme l'ivrogne à Lusignan sur le bord du fleuve…" C'est le nouveau rôle qui m'a été attribué au théâtre du village, et j'y tiens. » (*K*, p. 263) En fin de compte, il est possible pour les personnages de Poliquin d'endosser de multiples rôles, consciemment ou non, afin de définir momentanément leur identité. En fait, il semble bien que pour plusieurs d'entre eux, l'identité « s'incarne très souvent dans une surenchère des poses, des décors, des façades » (*N*, p. 13) comme au théâtre. Mais que ce soit par jeu ou par peur d'être soi-même, il est évident que, chez Poliquin, les rôles permettent de survivre ou d'être quelqu'un d'autre.

1.1.3 Invention et imaginaire

Dans les romans de Poliquin, l'imagination permet aux personnages de modifier librement leurs références identitaires et de s'inventer autrement. En effet, plusieurs d'entre eux rêvent de devenir quelqu'un d'autre ou encore se projettent dans différents scénarios imaginés par et pour eux. De ce fait, le processus identitaire de ces personnages passe par ce que Kaufmann nomme le « visionnage de soi rêvé » (2004, p. 181).

Par conséquent, plusieurs personnages dans les romans de l'auteur se « mett[ent] en scène dans un "petit cinéma" secret et très visuel, qui n'est rien d'autre qu'une expérimentation imaginaire d'identités possibles, par des prises de rôles virtuelles » (Kaufmann, 2004, p. 70). À ce propos, le sociologue précise que « [b]ien qu'elle ne soit pas un pur rêve, qu'elle participe d'une expérience identitaire réelle, la sortie de soi reste généralement circonscrite au monde de la représentation » (Kaufmann, 2004, p. 166). Dès son premier roman, d'ailleurs, Poliquin met en scène un héros, Léonard Gouin, dont les identités virtuelles ne débouchent sur rien :

> Ce rêve, il le faisait souvent, mais sous toutes sortes de formes. Il avait rêvé aussi de devenir le premier cosmonaute canadien : signer de gros contrats avec la NASA, devenir un savant explorateur lunaire, comme Tintin. Il avait été aussi champion de lutte olympique : médaillé d'or trois fois de suite, à Téhéran, Manille et Varsovie. Pour s'entraîner à la lutte, il avait suivi des cours à l'Université Carleton et lu tous les manuels sur le sujet. Après, il avait opté pour le judo, et après, pour le théâtre, et ensuite, pour la défense des libertés civiles.
> Il avait été aussi champion marqueur de la Ligue nationale de hockey où on gagne huit cent mille dollars par année, chanteur d'opéra, prête ouvrier, soldat dans l'armée israélienne, inventeur, diplomate, juge et potier. Tout lui réussissait, il n'avait qu'à vouloir. Et il voulait tout le temps. En attendant, il était toujours réceptionniste de nuit à l'Hôpital général d'Ottawa. Depuis pas mal de temps. (*TP*, p. 64)

Un peu comme Léonard, le héros de *La Kermesse* est un autre personnage qui s'invente des scénarios dans lesquels il serait un grand homme. Alors qu'il entreprend de quémander pour devenir « journaliste, écrivain et homme d'État » (*K*, p. 52), il se met à rêver : « Rentier à dix-huit ans, j'aurais tout le temps voulu pour m'installer à Paris, écrire une grande œuvre et entrer à l'Académie française à trente ans. J'épouserais une duchesse, ou au moins une comtesse, j'obtiendrais le commandement d'une armée en Afrique et je reprendrais la Palestine aux Turcs pour y rétablir mon nom. » (*K*, p. 53) Il arrive aussi que le héros de *La Côte de Sable* s'imagine menant une autre vie que la sienne. Et bien que ce à quoi il rêve parfois soit plus réaliste que les projections de Léonard et de Lusignan, cette image virtuelle de lui-même ne se matérialisera pas non plus :

> Des fois, il [Jude] a envie de se marier, me confie-t-il. Avoir une vie stable, se reposer des grandes courses d'exploration […]. C'est un discours qu'il m'a tenu une cinquantaine de fois auparavant. Même quand on s'est connus, il y a quinze ans environ, il parlait déjà de fatigue, de retraite anticipée, de petite vie tranquille dans l'incognito, le confort quotidien avec la petite madame au pot-au-feu. La petite terre, le petit chalet de bois rond sur le lac, l'amoureuse qui l'attend. C'est le même refrain. (*CS*, p. 97-98).

Dans ces trois exemples, les projections identitaires de Léonard, de Jude et de Lusignan ne se concrétisent jamais. Ces images de soi rêvé demeurent « des rêveries gratuites, dans le passé, le futur et l'ailleurs de la vie présente » (Kaufmann, 2004, p. 77).

En revanche, il peut arriver que ces images de soi rêvé deviennent réelles. Certains personnages, bien qu'ils ne soient pas les héros des romans dans lesquels ils se trouvent, deviennent ceux qu'ils ont imaginé être. C'est le cas notamment de la Jéricho dans *L'Homme de paille* et de Concorde dans *La Kermesse*. La première raconte que partie de rien, elle a réussi à devenir la marquise de Stillborne, et ce, tel qu'elle l'avait imaginé : « Voilà donc où j'en suis. Toute ma vie j'ai voulu un rôle de marquise, j'en ai un et un vrai

[…]. » (*HP*, p. 201) Devenue Claridge Stillborne, elle déclare que « tous les matins, devant [s]on miroir, [elle a] la satisfaction de [s]e dire qu'[elle a] gagné à ce jeu parce qu'[elle n'a] pas craint de [s]'imaginer autrement, et que les envieux ont perdu parce qu'ils n'ont pas su rêver » (*HP*, p. 201). Quant à Concorde, c'est aussi sa capacité à s'imaginer autrement et à y croire qui lui a permis de devenir quelqu'un d'autre : « Moi, j'ai toujours rêvé qu'on peut être autre chose que ce qu'on est dans la vie. J'ai toujours su que j'étais pas rien que ce que je suis, c'est cette idée-là qui a fait que j'ai trouvé du bonheur dans la vie, autrement, je serais restée la pauvre petite fille laide de l'île aux Allumettes. » (*K*, p. 284) À la différence des héros velléitaires que nous venons de présenter[12], ces deux personnages ont non seulement su rêver, mais ils ont agi pour que le soi possible imaginé devienne réel.

Dans un même ordre d'idées, Jean-Claude Kaufmann explique que lors du visionnage de soi rêvé, l'individu se construit une banque d'identités virtuelles qui constitue ce que le sociologue nomme des *self-schemas*, c'est-à-dire « des jeux d'images de soi dont dispose l'individu pour réagir aux situations » (2004, p. 75). Dans les romans de Poliquin, deux types de situation amènent les personnages à se projeter de la sorte : le danger et la séduction. Le personnage de madame Élizabeth est celui qui illustre le mieux la première situation. Craignant que les autorités ne découvrent sa véritable identité une fois la guerre finie, elle s'invente toutes sortes de scénarios qui lui éviteraient de se faire prendre :

> Quand il n'y aurait plus la guerre, les autorités me découvriraient, on m'arrêterait, je serais déportée, on me ferait payer cher ma collaboration avec les nazis, je finirais fusillée ou dans quelque camp en Sibérie. Ces pensées me plongeaient dans une torpeur dont seul le sommeil me délivrait ; quand je me réveillais harcelée de cauchemars, l'angoisse d'une nouvelle fuite me reprenait.
> J'ai dû imaginer cent plans. Je me déguiserais en marin et je m'embarquerais pour l'Amérique. Je me ferais paysanne et j'irais me cacher sur une ferme ; j'en ressortirais dans dix ans quand tout serait terminé. Je me prostituerais dans un bordel de Stuttgart,

[12] Notons que sur le plan professionnel, Jude réussit ; nous traitons de sa velléité sur le plan personnel.

> j'attendrais le retour des beaux jours et je partirais pour l'Afrique du Nord avec quelque beau légionnaire démobilisé. J'épouserais un sous-officier allemand invalide et je me ferais sa servante dévouée. (CS, p. 190)

De cette façon, elle « teste mentalement des identités possibles » (Kaufmann, 2004, p. 170). Pour ce qui est du deuxième type de situation, Kaufmann écrit qu'« Ego travaille sur les scénarios des films qu'il aimerait bien vivre pour de vrai, un jour » (2004, p. 181), et ce, plus spécifiquement dans le domaine de l'amour. Cette mise en scène de soi s'observe dans le discours de la première narratrice de *La Côte de Sable* :

> J'ai imaginé cinquante plans pour le séduire ; j'ai trouvé tous les sujets de conversation capables de l'intéresser à moi. J'ai réinventé toutes les phrases qui conduisent mine de rien à une invitation : « J'ai trois sculptures inuit chez moi. J'aimerais te les montrer.» « C'est vrai que tu habites au Musée de l'Homme ? Mon Dieu, j'y suis pas allée depuis un siècle. » « Je me sens pas bien, je crois que je vais y aller. » « T'as pas de voiture ? Je peux te raccompagner ; ma voiture est déneigée, je te reconduirai. Les taxis sont tellement lents, l'hiver. » « Si tu veux, je peux t'aider à raccompagner le professeur Pigeon chez lui, il a l'air tellement malheureux, le pauvre ! » Il n'aurait qu'à dire un mot, je l'attendais à tous les coins. (*CS*, p. 58-59)

On remarque cela aussi chez Lusignan alors qu'il s'apprête à rencontrer pour la première fois Amalia Driscoll:

> Je sais ce que je vais lui dire pour l'attendrir, elle ne me résistera pas. Je prendrai l'air qu'il faut pour lui adresser mes condoléances, et tout de suite après, je l'attirerai à moi pour la vie.
> Pour être sûr de ne pas dire de sottises, je vais répéter ce que je dois éviter de lui dire : « Mademoiselle, excusez-moi d'exister, mais j'ai deux mots à vous dire. Je suis l'ex-lieutenant Lusignan, l'ancien amant de l'homme que vous aimiez. […] Il vous aimait beaucoup, et moi je vous aimerais encore plus si vous m'obteniez la pension qui me permettra de vivre dans l'oisiveté jusqu'à ma mort […] ». (*K*, p. 209-210)

Ces deux personnages élaborent donc « des séquences idéales » (Kaufmann, 2004, p. 181) dans lesquelles ils s'imaginent tels qu'ils voudraient être lorsqu'ils se retrouveront devant celui ou celle qu'ils veulent séduire. Chez Poliquin, les personnages sont libres de

s'imaginer tels qu'ils le désirent, que cela se concrétise ou non. Il est bien rare que les identités virtuelles des personnages s'actualisent, mais cela n'a pas d'importance puisque comme l'enseigne Stillborne à Saint-Ours : « On oublie les faits, jamais ce qu'on a imaginé. » (*HP*, p. 138) Ce qui relève de l'invention et de l'imagination compte donc autant que la réalité dans la construction identitaire des personnages.

1.2 LE RAPPORT À L'AUTRE

Chez Poliquin, tout processus identitaire passe par le regard de l'Autre, qui infirme ou confirme les identités proposées par les personnages. Jean-Claude Kaufmann rappelle d'ailleurs « combien l'identité, processus dynamique et ouvert, résult[e] d'une négociation permanente avec autrui » (Kaufmann, 2004, p. 44). Conscients de ce rapport constant à l'Autre, les personnages de Poliquin manipulent autrui de façon à donner une image précise de leur identité, selon les moments et les situations. Mais il arrive aussi que l'impression[13] que se fait autrui ne soit pas celle souhaitée par les sujets concernés.

En revanche, si la présence de l'Autre est nécessaire pour certifier ou sanctionner l'identité que le sujet présente, elle l'est aussi pour instaurer une frontière entre le « moi » et « les autres », laquelle permet au sujet d'éprouver un « sentiment d'être » (Toboada-Leonetti cité par Kaufmann, 2004, p. 41) nécessaire au « travail » identitaire. Dans tous les cas, les personnages de Poliquin sont des êtres d'interactions. Autrement dit, et comme le souligne Kaufmann, « [l]a construction de l'identité personnelle peut être analysée comme une vaste transaction entre soi et autrui » (Dubar cité par Kaufmann, 2004, p. 191). Les aspects suivants permettent d'étudier plus en détails la manière dont s'instaure ce rapport

[13] Nous employons ici le mot « impression » dans le même sens que Goffman, c'est-à-dire comme la réponse que donne autrui à un individu qui lui sert une « expression » de lui-même (1973, p. 12).

dans les romans de Poliquin : l'identification à l'Autre, la reconnaissance d'autrui et le regard de l'Autre.

1.2.1 L'identification à l'Autre

Il peut arriver, au cours du processus identitaire, qu'une personne s'identifie à une autre personne. À ce propos, Jean-Claude Kaufmann explique que le sujet « garde conscience qu'il n'est pas l'autre auquel il s'identifie » (2004, p. 165) et que, à moins d'être pathologiques, les cas d'identification sur autrui ne durent habituellement pas longtemps (Kaufmann, 2004, p. 254). Sur ce point, l'œuvre romanesque de Daniel Poliquin présente quelques personnages dont la construction identitaire passe, à un moment ou à un autre, par l'identification à l'Autre.

La quête identitaire du narrateur-personnage de *L'Obomsawin* n'aurait d'ailleurs pas lieu d'être si elle n'était pas soutenue par l'histoire de Thomas Obomsawin. En effet, Louis Yelle dit écrire « la vie d'Obom pour [s]e retrouver dans [s]on désespoir » (*O*, p. 162). Après avoir écrit les deux premières biographies du peintre amérindien sous des pseudonymes, il en rédige une troisième – accompagné cette fois par Obom lui-même – et il comprend enfin pourquoi il s'est intéressé à lui :

> Encore aujourd'hui, quoique dans une mesure plus lucide, je me rends compte naïvement que même les biographies les plus froides traduisent les obsessions du biographe. On ne s'en sort pas, on ne s'exprime jamais, on reste toujours soi-même par les autres, on devient soi par autrui. J'avais choisi d'être Thomas Obomsawin parce que lui s'en était sorti : il avait refusé la tyrannie de la langue française, allant même jusqu'à inventer un idiolecte pour se parler tout seul. (*O*, p. 164)

L'identification de Louis Yelle à Obom s'étend même jusqu'au verdict d'innocence de ce dernier, libérant par le fait même le premier de sa conscience coupable : « Viens, Obom, on a tout effacé, on va recommencer à zéro ! » (*O*, p. 184) Dans une même mesure, un autre

Rapport-Gratuit.com

héros de Poliquin exerce le métier de biographe durant sa crise identitaire. Il s'agit de Calvin Winter, lequel se plaît d'ailleurs à écrire des *autobiographies* que d'autres signent : « Le métier de nègre m'allait comme un gant : j'avais passé toute ma vie à être un autre que moi-même. » (*EN*, p. 156) Toutefois, si Louis Yelle s'identifie à Obom pour se retrouver, Calvin quant à lui se cache davantage derrière l'identité de ceux pour qui il rédige. Mais dans les deux cas, « le soi reste soi, […] l'autre reste un autre » (Kaufmann, 2004, p. 254), et ce passage par autrui est temporaire.

Cependant, il peut arriver dans certains cas-limites que l'identification à l'Autre soit si forte qu'« ego se vit dans la peau d'un autre, jusqu'à l'oubli de soi » (Kaufmann, 2004, p. 254). Le héros de *La Kermesse* en est le parfait exemple, comme le souligne François Ouellet : « […] il est possible à Lusignan de se reconnaître dans l'autre, de s'aimer soi-même dans l'image qu'il se fait de l'autre. » (2011, p. 183) Durant son parcours identitaire, il lui arrive plus d'une fois de s'identifier complètement à un autre, et ce, au point de vouloir se substituer à lui. Lusignan ressent ce besoin pour la première fois lorsqu'il fait la rencontre de Rodrigue au collège :

> Ainsi, pour lui plaire, j'ai fabriqué mes premiers mensonges. Moi qui ne me plaignais jamais auparavant de la cuisine du collège, je disais comme lui qu'elle était infecte. […] Veulerie naïve des premières amours qui conduit au reniement de soi-même et à la ressemblance forcée avec l'autre. (*K*, p. 43)
>
> J'aimais tellement Rodrigue que je l'ai fait expulser la semaine suivante en le dénonçant pour un vol qu'il n'avait pas commis. Et sitôt qu'il a été parti, j'ai résolu de combler moi-même son absence.
> Ç'a été mon premier essai de métamorphose. Je me suis mis à me coiffer à sa manière, j'imitais la grimace de loup qui était son sourire, je parlais du nez comme lui. […] Mais c'était plus fort que moi, il fallait que je ressemble à ce jumeau qui me manquait. En me substituant à lui, j'avais l'impression d'acquérir sa force et son courage, d'être désormais mieux fait et plus complet. (*K*, p. 45)

La même chose se produit lorsqu'il rencontre Essiambre d'Argenteuil : « Je le connaissais depuis à peine une heure que je voulais déjà avoir vécu sa vie. » (*K*, p. 86) Plus encore, il veut s'approprier tout ce qui lui appartient, jusqu'à ses souvenirs :

> Je croyais que j'allais être jaloux d'elle, au contraire, elle m'a séduit. Elle n'était pas du tout sa fiancée comme on me l'avait fait croire.[Essiambre] ne m'avait jamais parlé d'elle. Mais elle était dans sa vie, et, à ce titre, je me croyais un droit de propriété sur elle comme sur tout ce qui le concernait. Amalia Driscoll est son nom. C'est grâce à elle que je sais tout d'Essiambre aujourd'hui. Et je me félicite encore de lui avoir volé ce souvenir de femme dont il n'avait que faire. (*K*, p. 103)

Lusignan va même jusqu'à usurper son identité : « J'ai renoué alors avec ma vocation première, artiste faussaire, et, imitant sans difficulté l'écriture d'Essiambre, j'ai adressé à miss Driscoll une petite lettre lyrique sur les beautés de la vallée de la Jacques-Cartier. » (*K*, p. 120) Malgré le fait que Lusignan poursuive pendant encore plusieurs années cette appropriation identitaire à travers sa correspondance avec Amalia, il finira par mettre fin à cette identification le jour où il sera en mesure d'endosser sa propre identité.

1.2.2 La reconnaissance d'autrui

L'importance de l'Autre dans le processus identitaire entraîne une recherche constante de reconnaissance d'autrui par le sujet. Puisque comme l'explique Jean-Claude Kaufmann la reconnaissance et l'estime de soi forment la base de tout travail identitaire, « [c]hacun guette l'approbation, l'admiration, l'amour, dans le regard de l'autre » (2004, p. 188). Pour plusieurs personnages de Poliquin dont la vie tout entière est marquée par un manque perpétuel, la demande de reconnaissance s'inscrit dans une quête sans fin.

Dans *L'Obomsawin,* par exemple, quand Jo Constant achète son hôtel, l'important n'est pas tant de réaliser « [u]n vieux rêve de réussite » (*O*, p. 17) pour lui-même que de montrer aux autres qu'il peut le faire : « Toute ma vie, les autres ont pensé que j'étais une

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

mitaine, que j'étais pas capable d'avoir mon commerce à moi ; c'est fini, je m'en vas leur montrer comment je m'appelle. » (*O*, p. 17) Par contre, il peut arriver que cette reconnaissance ne soit pas accordée par autrui. C'est d'ailleurs ce que déplore le professeur Pigeon dans *La Côte de Sable* : « Imaginez : je suis le premier et sans doute pour longtemps le seul Canadien à avoir traduit Hérodote et personne ne me salue dans la rue ici. Les plus grands savants d'Europe m'invitent à leur table et ici personne ne m'offrirait un café. » (*CS*, p. 179) Dans ce roman, un autre personnage se voit refuser la reconnaissance des siens. Byron Miles raconte à madame Élizabeth que les gens de Sioux Junction « s'obstin[ent] à l'appeler *mister Miles* » (*CS*, p 202) alors qu'il a repris son vrai nom, Balthasar Szepticky : « Toute ma vie, disait-il, j'ai tout fait pour être un autre, maintenant, on ne croit plus à ma véritable identité. » (*CS*, p. 202) Pourtant, dans ces derniers exemples, les personnages ne cherchent qu'à « être simplement reconnu et confirmé comme existant » (Kaufmann, 2004, p. 280).

En raison de sa réussite, le héros de *La Côte de Sable* est certainement l'exemple le plus frappant d'une trajectoire de vie qui place le personnage en position de demande de reconnaissance particulièrement élevée. Kaufmann explique, en effet, que les individus qui ont « traversé des univers sociaux contrastés, et vécu notamment une ascension sociale » (2004, p. 279), s'inscrivent dans une quête perpétuelle de reconnaissance. Le professeur Pigeon rappelle la position sociale élevée de Jude : « Cet homme a pris à la vie tout ce qu'il pouvait prendre : la griserie de l'aventure, la gloire de l'érudition, la faveur sans limites des femmes, il a accumulé toutes les décorations, tous les honneurs, tous ces hochets qui flattent la vanité des hommes. » (*CS*, p. 71) Avec l'Institut arctique et ses travaux de recherche, Jude est mondialement (re)connu. Et ce succès, en plus d'« une beauté physique durable » (*CS*, p. 243), lui garantit la célébrité auprès des femmes. Son histoire est

d'ailleurs narrée par quatre femmes – Marie Fontaine, Maud Gallant, madame Élizabeth et Véronique Fontaine – qui l'ont bel et bien (re)connu à une époque ou à une autre de sa vie. La deuxième narratrice révèle que pour Jude, l'Autre n'est nécessaire en amour que pour lui fournir cette reconnaissance dont il a besoin :

> Quand il tombe amoureux, il est tout seul : l'Autre n'est qu'une figurante dans une pièce où il est l'auteur, le metteur en scène, le premier rôle. Et quand l'Autre ne lui renvoie pas la réplique attendue et imaginée par lui, évidemment, c'est le choc, la rupture automatique. Il montre ensuite son beau cœur brisé à tout le monde, et il faut le consoler parce qu'il fait tant pitié. (*CS*, p. 88)

Et puisque, comme le dit plus tard Lusignan dans *La Kermesse*, « [l]a reconnaissance est un aphrodisiaque » (*K*, p. 86), Jude a toujours besoin de trouver une nouvelle conquête auprès de qui confirmer son existence à travers l'image que celle-ci lui renvoie de lui-même. Pour ce personnage, la présence des autres est nécessaire pour répondre à un seul et même besoin, celui d'un amour et d'un regard bienveillant sur soi, auquel correspond le « besoin incommensurable de reconnaissance qui ronge de l'intérieur » (Kaufmann, 2004, p. 219).

Les personnages de Poliquin sont bien souvent conscients du pouvoir d'autrui de les reconnaître, ils savent donc qu'ils peuvent changer certaines de leurs caractéristiques saillantes[14] pour modifier facilement leurs référents identitaires. Lucie Hotte remarque à ce sujet que « les personnages de Daniel Poliquin changent de nom afin que l'Autre leur reconnaisse une identité » (2000, p. 171). Plusieurs personnages changent leur prénom et leur nom parce que dans l'univers romanesque de Poliquin, « c'est tellement plus facile de faire son chemin quand on a un nom anglais » (*O*, p. 44). L'un d'eux, dans le deuxième roman de l'auteur, est un des fondateurs de Sioux Junction : « On le connaît aujourd'hui sous le nom de Byron Miles, nom fort anglais, il est vrai. Mais l'homme était d'origine

[14] L'image que l'Autre nous renvoie de notre identité « se fond[e] sur l'ensemble de ce que les sociologues nomment les caractéristiques saillantes : les noms, la langue, la religion, le comportement et même l'apparence physique » (Hotte, 2000, p. 165).

ukrainienne, né à Kiev, où il exerçait le métier de cordonnier, de son vrai nom Balthasar Szepticky. » (*O*, p. 29) C'est à la suite de deux recommandations – une d'un agent de l'immigration canadienne et une du sergent-major responsable du recrutement à Régina – qu'il change de nom :

> Szepticky. How in the hell do you pronounce that name ? This is British country, my boy. Do yourself a favor and drop that stupid name of yours. If you're smart, you'll do it, and the future will be yours. (*O*, p. 31)
>
> Nobody in his right mind would pronounce that horrendous name, let alone write it. Besides, Her Majesty does not need any Russian servants. Remember, once you wear a scarlet uniform you embody the might of the British Crown. Nobody will believe you with a name like that… (*O*, p. 33)

Dans *L'Écureuil noir*, un autre personnage change également de nom pour être plus crédible dans son milieu de travail : « Le soir même, elle s'est décidée : "J'en ai assez de m'appeler Denise Hershowitz. Ça fait vulgaire, il me semble. Avec un nom comme ça, on sent le hareng mariné à dix pieds. Si ça ne te dérange pas trop, je m'appellerai désormais Zorah. Zorah Winter… Ça fait plus sérieux dans l'édition […]." » (*EN*, p. 153) Enfin, pour d'autres personnages comme madame Élizabeth, avoir un nom est « la seule chose qui compte dans la vie » (*CS*, p. 188) parce que lui seul lui permet d'assurer sa survie :

> Tu ne peux pas garder un nom allemand. C'est mal vu là-bas. Tu reprendras le nom de tes vrais parents, Holoub. Ce sera comme un porte-bonheur pour toi. Il y un Holoub de Kharkov qui était officier dans l'armée bolchévique ; il a été tué en Asie centrale il y a dix ans. Nous te ferons passer pour sa fille naturelle. […] Tu t'appelles Holoub, maintenant. Élizabeth Petrovna Holoub. (*CS*, p. 183)

Elle est ensuite « placée sous un faux nom en formation infirmière dans un hôpital de Cologne » (*CS*, p. 187) par un amant lieutenant S.S. En un mot, madame Élizabeth dit plus tard qu'elle « aurai[t] pris n'importe quel nom pour sauver [s]a peau » (*CS*, p. 188). Dans le fond, quelles qu'en soient les raisons et « […] peu importe qui nous sommes vraiment, ce

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

qui compte, c'est de convaincre l'Autre que nous sommes celui que nous voulons qu'il croie que nous sommes afin qu'il nous attribue cette identité » (Hotte, 2000, p. 171). Et évidemment, pour que cet Autre puisse reconnaître, il doit d'abord regarder.

1.2.3 Le regard de l'Autre

Chaque posture identitaire qu'empruntent les personnages de Poliquin transite par le regard de l'Autre, lequel est nécessaire à la construction identitaire puisque toute identité « requiert l'existence d'un autre : de quelqu'un d'autre, dans une relation grâce à laquelle s'actualise l'identité du soi » (Laing cité par Hotte, 2000, p. 165). S'intéressant aux questions de la conscience identitaire et de l'altérité dans l'œuvre de Poliquin, Lucie Hotte écrit que les personnages « font preuve d'une hyper-conscience du regard de l'Autre et de son pouvoir de leur attribuer ou de leur nier une identité » (Hotte, 2000, p. 165). En fait, comme l'écrit François Ouellet, le personnage de Poliquin est celui que le regard des autres a construit : « En fait, le paraître est fondamental chez Poliquin en vertu de la théorie selon laquelle ce sont toujours les autres qui construisent notre identité. C'est la logique identitaire du précepte de l'écrivain, "j'invente ce que je vois" : nous sommes ce que le regard des autres fait de nous » (*N*, p. 13).

De cette façon, les personnages acceptent bien souvent d'être celui ou celle que le regard des autres construit ou sinon, ils s'en moquent. Étant donné son apparence négligée, il arrive que les gens de la Côte de Sable prennent madame Élizabeth « pour une de ces pauvresses itinérantes, ce qui la fait bien rire » (*CS*, p. 66). Parallèlement, il arrive que l'idée qu'elle se fait d'elle-même soit confirmée par le regard de l'Autre et qu'elle en prenne pleinement conscience : « À la gare bondée, un petit enfant qui attendait avec sa mère le train de Toronto, le même que le mien, s'est levé et m'a offert sa place. Pour la

première fois, j'apprenais que j'étais une vieille dame pour les autres aussi. » (*CS*, p. 237) Thomas Obomsawin est un autre personnage de Poliquin conscient du regard que porte autrui sur lui, mais qui s'en fiche complètement : « Je laisse le monde croire ce qu'y veulent à mon sujet, rendu qu'y sont contents… » (*O*, p. 170) À ce propos, Jean-Claude Kaufmann écrit qu'« Autrui est ce drôle de personnage, qui, justement, ramène toujours votre identité […] à une simple image. Il vous réduit à deux ou trois critères, et rêve de vous fixer à jamais : untel est comme ceci ou comme cela » (2004, p. 70). Ce fait s'observe à Sioux Junction où les habitants ont une opinion bien arrêtée, quoique différentes, sur l'Obom :

> Il y a en qui sont pour lui à mort, qui jurent qu'il est innocent […]. Les autres sont persuadés que l'Obomsawin est un criminel depuis l'enfance. À l'un qui est pour, j'ai demandé ce qu'il pensait de toute cette affaire ; il a dit : « L'Obomsawin est la fierté de Sioux Junction à cause de ses dessins. » Un qui est contre […] a déclaré : « Tom Obomsawin c'est un christ d'écœurant, je le connais depuis qu'y est haut de même… Y mérite pas de vivre, l'enfant de chienne ! » (*O*, p. 10)

Évidemment, tous n'ont pas la même image d'un même individu puisque l'identité attribuée par autrui dépend du moment auquel cet autre regarde et du contexte. Par exemple, pour la quatrième narratrice de *La Côte de Sable*, la professeur Pigeon n'est pas le même homme que pour d'autres :

> La rumeur publique maltraite injustement monsieur Pigeon. On me l'avait dit pédant, mauvais poète, docte, coureur de petites filles, ivrogne et malpropre. Eh bien, c'est faux, tout à fait faux ! Il n'est pas du tout l'homme qu'on croit, et je le sais parce que je l'ai bien connu. […] Et puis, il n'est peut-être plus l'homme que d'autres ont connu : à preuve, il ne fait plus de poèmes et il ne parle plus de lui-même tout le temps. (*CS*, p. 274-275)

De toute façon, il importe peu que le sujet soit d'accord ou non avec l'identité que lui prête autrui puisque, chez Poliquin, l'Autre est libre de le regarder de la manière qui lui convient. C'est ce que confirme Louis Yelle à son ami : « Je m'étais fait de toi une image qui était

fausse : j'imagine que j'avais besoin de croire en l'existence d'un certain Obomsawin, pour mes besoins propres. Je t'inventais comme je voulais parce que ça faisait mon affaire. » (*O*, p. 176) Mais il n'en demeure pas moins que le soi est « fait de l'autre comme d'un matériau originel » (Guillebaud cité par Thibeault, 2005, p. 173).

Dans *L'Écureuil noir*, la théorie du regard de l'Autre apparaît dans les situations amoureuses et dans ce que le héros nomme lui-même l'esthétique de la conscience coupable (*EN*, p. 98). En ce qui concerne la question amoureuse, François Ouellet écrit, par rapport à l'œuvre de Poliquin, qu'en amour, « on aime l'image qu'on se fait de l'autre, on aime celui ou celle qui correspond à l'image recherchée » (*N*, p. 14). Plus encore, Calvin Winter affirme qu'on n'aime en fait que l'image de soi que s'est formée l'Autre : « D'abord, ce n'était pas elle que j'aimais, mais moi. C'est-à-dire la réflexion embellie de ma propre image dans son regard. Dans sa tête à elle, j'étais le héros providentiel que j'avais toujours rêvé d'être pour Pierrot Marquis. On ne tombe amoureux que de soi. » (*EN*, p. 130) Par ailleurs, pour ce qui est de l'esthétique de la conscience coupable, Calvin explique à Maud Gallant que « la beauté qu'on trouve à la souffrance ne prend vraiment son sens et son énergie que dans le rôle qu'on s'y attribue. […] Ce qui flatte le plus notre sensibilité, c'est l'image que nous avons de nous-mêmes dans le soulagement de la souffrance. » (*EN*, p. 99) Il ajoute que « ce qu'on l'on aime le plus dans une cause sacrée ou un combat quelconque, c'est l'image de soi arrivant à la rescousse. […] On est beau, non seulement pour celui qu'on sauve, mais surtout, et c'est peut-être le plus important, pour ceux qui nous regardent » (*EN*, p. 99-100). De ces deux façons, Calvin énonce clairement l'importance du regard de l'autre dans la formation identitaire.

1.3 LE RAPPORT AU PASSÉ

Les personnages de Poliquin éprouvent un besoin pressant de raconter, qui se traduit par une volonté de raconter l'Autre pour se raconter soi-même en fin de compte. Par la mise en récit du passé trouble qui les hante, les personnages « cherchent sans relâche à reconstruire la logique de leur passé individuel et collectif » (Paré, 2002, p. 426). D'autres, au contraire, passent des années, voire toute leur vie, à fuir le passé. François Ouellet écrit que « [l]'ensemble de l'œuvre, depuis *Temps pascal* (1982), trouve son unité dans le désir des personnages (principaux et secondaires) d'effacer le passé et de refaire leur vie » (1995-1996, p. 55).

L'identité se trouve à être en quelque sorte une fiction du passé. À ce sujet, Kaufmann souligne que l'identité tend à s'exprimer sous une forme qui s'impose progressivement : le récit (2004, p. 151). Celui qui raconte a le pouvoir de se dire, donc de mieux se connaître. On raconte et on se raconte pour donner un sens à son existence, processus qui fait partie intégrante du travail identitaire. Les personnages de Poliquin entretiennent alors un rapport particulier au passé qui se traduit, dans la mise en récit, par l'importance de la mémoire, des souvenirs et des expériences vécues, mais aussi par le désir de fuir ou d'effacer ce passé.

1.3.1 La mise en récit

Mise en récit et identité vont de pair dans les romans de Poliquin, car comme le note François Paré, « plus l'identité est problématique, lieu de multiples entrecroisements, plus le besoin de faire le récit détaillé du passé se fait pressant » (2002, p. 428). En racontant des histoires, celles des autres et la sienne propre, le sujet narrant s'inscrit activement dans sa quête identitaire : « La mise en récit démultiplie le processus identitaire ; ego transforme le

simple reflet en réflexivité par les intrigues qu'il invente à partir de sa propre expérience » (Kaufmann, 2004, p. 152). Ainsi, « pour que ne se dissolve pas le besoin de raconter et d'écouter » (Paré, 1994, p. 119), Poliquin place dans ses romans de nombreux personnages auxquels le ou les narrateur(s)-personnage(s) prêtent la voix.

Sauf dans *La Côte de Sable* – narré par quatre femmes qui ont connu Jude –, les héros sont les principaux narrateurs des romans, bien que, dans les deux premiers, ils n'assument pas d'entrée de jeu cette fonction : ils parlent d'eux à la troisième personne et se dévoilent tardivement. Mais dès *L'Écureuil noir*, la narration est pleinement assumée par le héros – narration à la première personne – sans que cela ne l'empêche de passer la voix narrative à d'autres. Dans ce roman par exemple, Calvin laisse un autre personnage raconter lui-même une partie de son histoire : « Le reste de l'histoire appartient au successeur d'Elvis : l'écrivain aveugle du troisième, voisin de palier de Mlle Bénérice. Après le procès, il m'a tout révélé. C'était son histoire, autant le laisser la raconter […]. » (*EN*, p. 69) Cet homme narre donc une partie de son histoire pendant quelque quinze pages avant que Calvin ne reprenne le relais.

L'Homme de paille présente en quelque sorte le même procédé narratif. C'est le héros, Benjamin Saint-Ours, qui assume en majeure partie la narration, mais d'autres personnages narrent à leur tour une partie de l'histoire. De plus, ce besoin de raconter se manifeste non pas seulement du point de vue de la narration, mais dans le discours même des personnages. Cela s'observe surtout dans la première partie du roman :

> Entre deux bombardements qui secouent la cave, Barnabé raconte sa mésaventure. […] On l'écoute moins pour l'intérêt de son récit que pour oublier la peur et les murs qui tremblent. (*HP*, p. 61-62)
>
> Le soir, on mange un peu, on parle beaucoup, on rit même […]. Les comédiens se racontent des histoires pour passer le temps, mais ils ne chantent pas, ça risquerait d'attirer les soldats en

Rapport-Gratuit.com

> maraude. La bonne ursuline vient nous rendre visite, elle adore les écouter. (*HP*, p. 64)
>
> Pour tromper la faim, on parle. (*HP*, p. 76)

Le roman suivant, *La Kermesse*, présente également ces deux caractéristiques. D'abord, le héros témoigne aussi de ce désir de parler. Lusignan « conjure la solitude en causant avec les absents de [s]a vie » (*K*, p. 35), Tard et Essiambre, qui aimaient l'écouter :

> Dommage qu'il soit parti si vite, le pauvre gros Tard, j'allais justement lui raconter le pain du seigneur. (*K*, p. 23)
>
> Tard aurait été heureux d'entendre ça, tiens. Je lui parle encore souvent d'ailleurs […]. (*K*, p. 35)
>
> […] en songeant à mon ami Tard qui aurait tant aimé que je lui raconte la scène que je vis en ce moment. (*K*, p. 298)
>
> Encore aujourd'hui, je lui parle [à Essiambre] avec feu chaque fois que son image me revient en tête, il m'écoute avec ses grands yeux compréhensifs, et il n'y a rien que j'aime plus que de déterrer des anecdotes que j'ai omises de lui confier. Parfois je me dis : « Ah tiens, celle-là, il ne la connaît pas, je vais la lui raconter. Ça va lui plaire. » Il aimait tous mes souvenirs, même ceux que je trouvais moi-même inintéressants. (*K*, p. 39)

Ensuite, comme narrateur, Lusignan prête la voix à d'autres personnages, dont son double : « Vas-y, mon beau fantôme ivre, parle à ma place, le temps que je dessoûle un peu. Le fantôme ivre s'incline pour me remercier et reprend là où j'ai laissé. » (*K*, p. 74) Il laisse aussi deux personnages féminins assurer la narration de leur récit : Amalia Driscoll par l'entremise des six lettres qu'elle rédige et qui sont données à lire (*K*, p. 104, 125, 173, 222, 229 et 235) et Concorde, en lui donnant à quelques reprises la parole, comme dans l'exemple qui suit : « Tiens, mon bel Essiambre, je vais te faire écouter la petite [Concorde elle-même], tu vas adorer ça. Écoute à ma place mon beau… » (*K*, p. 143). Elle livre alors son récit. Dans l'ensemble des romans, la fragmentation de la narration fait en sorte que les événements narratifs s'emboîtent : « Les récits dans le récit sont donc extrêmement nombreux chez Poliquin […]. » (Paré, 1994, p. 118) Selon François Paré, il s'agit de la

particularité la plus visible de l'écriture de Poliquin. Il est dès lors évident aussi que, dans chaque roman de l'auteur, « l'histoire tout entière est prise en charge par la nécessité de raconter » (Paré, 2002, p. 429) des personnages.

1.3.2 Mémoire, souvenirs et expériences vécues

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'identité des personnages de Poliquin relève en partie de l'invention de soi. Toutefois, comme le précise Kaufmann, l'identité est une invention permanente qui « se forge avec du matériau non inventé » (2004, p. 102). Ici, l'importance de la mémoire dans les romans de Poliquin prend tout son sens puisque pour se raconter, les personnages y puisent souvenirs et expériences vécues. Ainsi, les récits des ruptures et des mutations passées amènent les personnages à creuser leur antériorité (Paré, 2002, p. 428), leur trajectoire biographique et celle des autres.

À ce propos, *La Côte de Sable* est certainement le roman de l'auteur qui inscrit le plus clairement dans ses pages les liens entre la mémoire, les souvenirs et les expériences vécues. D'une part, comme nous l'avons noté plus tôt, quatre femmes se partagent la narration pour raconter l'histoire de Jude, mais pour trois d'entre elles, il s'agit finalement de raconter leur passé. Pour la première narratrice, par exemple, l'histoire de Jude devient un prétexte pour exposer la sienne : « Pendant que Jude naviguait dans l'Arctique en tenue d'officier de marine, j'épousais son ancien camarade de pension ; je me mariais enceinte de trois mois, obligée, comme on dit, à un homme que je connaissais à peine. C'est mon histoire. » (*CS*, p. 26) Et cette histoire, dans laquelle il n'est pas du tout question de Jude – sinon quelques mentions au passage –, occupe six des quatorze sections qu'elle narre. Pour le reste, quand elle parle de Jude, elle parle en fait d'elle alors qu'elle était en présence de Jude. La troisième partie du roman est construite de la même manière : si la narratrice

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

consacre les deux premières sections à Jude, les suivantes lui permettent de raconter son passé, de sa naissance en Ukraine jusqu'à sa rencontre avec Jude et sa relation avec lui.

D'autre part, ce roman met en scène deux « représentants » de la mémoire : le professeur Pigeon et Jude. François Paré écrit dans un article intitulé « Déshérence et mémoire dans l'œuvre de Daniel Poliquin » que certains personnages occupent ce qu'il nomme une « fonction testimoniale » :

> Devant l'identité profondément digressives des personnages de Poliquin, la figure du Professeur tient donc lieu de *premier* témoignage. Depuis le début, Pigeon était là, et son témoignage tend à résoudre l'angoisse profonde que suscite la mémoire de l'identité perdue. (Paré, 2002, p. 425)

Jude, quant à lui, est un personnage qui se distingue par ses capacités mémorielles : « Il a une de ces mémoires ! C'est sidérant. Trop de mémoire, même. » (*CS*, p. 106) C'est cette mémoire en effet qui cause son malheur :

> Je ne sais pas tout de Jude. La seule misère profonde et incurable que je lui connaisse lui vient de son intelligence mémoriale. Sa mémoire est la plus fertile que je connaisse : il y pousse des fleurs rares et des champignons vénéneux. Après avoir commis la sottise de lui raconter certains épisodes, j'ai aussi eu la légèreté de parler d'événements banals qui gravitaient autour de ces moments. C'est comme ça qu'à partir d'éléments apparemment sans importance, il arrivait à reconstituer des scènes entières de ma vie qu'il me racontait ensuite comme s'il avait été là. […]
> La mémoire qu'il avait de ma vie le faisait souffrir tellement qu'il devenait un autre homme : laid, soupçonneux, perclus de préjugés déguisés en idées savantes. Sa fameuse mémoire qui flatte ses interlocuteurs parce qu'il arrive à se rappeler des détails insignifiants à leur sujet, sa mémoire qui donne aux gens l'impression qu'il les écoute et leur attache de l'importance ; cette mémoire a si bien servi sa carrière et sa gloire, cette mémoire est une plaie vive, un champ de mines qui explose au moindre choc avec le souvenir haï. (*CS*, p. 160 à 162)

Et pourtant, cet homme chez qui tout le monde reconnaît cette faculté mémorielle hors du commun ne parle jamais du passé : « Je voyais un homme chargé de secrets impossibles à percer et sans douter lourds à porter. Ainsi, il ne parlait jamais de sa famille, et le peu que

j'en sais, je l'ai appris des autres ; il fait comme si elle n'existait pas. Cet homme qui ne parle que de renom, de gloire et d'avenir, n'a pas de passé. » (*CS*, p. 156-157) Pour tout dire, dans l'univers romanesque de Poliquin, les personnages peuvent puiser dans leur mémoire les références dont ils ont besoin ou y refouler celles dont ils ne se servent plus ou dont ils ne veulent plus (Thibeault, 2009, p. 120).

Trois autres figures intéressantes ressortent des romans suivants : il s'agit de Benjamin Saint-Ours, de Lusignan et de Concorde. Le héros de *L'Homme de paille* perd la mémoire et tranquillement, par l'entremise d'autrui, il tâche de reconstituer son passé : « La mémoire me revient peu à peu. Pas comme je voudrais, mais tout de même. Mes souvenirs immédiats sont exacts, ce sont ceux de ma vie d'autrefois qui demeurent incertains. » (*HP*, p. 96) De tous les personnages de Poliquin, celui-ci est le seul qui oublie tout de son passé et de son identité sans que cela ne soit volontaire. Pour ce qui est du héros de *La Kermesse*, il dit n'avoir aucun contrôle sur sa mémoire et vouloir se défaire de son passé :

> Mes souvenirs ne servent plus à rien, il faut que je les évacue. Tâche ardue, car je me remémore aussi malgré moi les histoires que les autres me racontent, comme si je n'avais pas déjà assez des miennes. (*K*, p. 8)
>
> Je n'y peux rien, ma mémoire fait ce qu'elle veut, je lui obéis. (*K*, p. 211)

Quant à Concorde, elle est en quelque sorte un ultime témoin de la mémoire : « Au début, ça me crevait le cœur d'être seule à me souvenir, puis j'ai compris que ça servait à rien de se faire de la peine avec ça. Moi je me rappelle, j'ai pas de mérite, ma mémoire est comme une poubelle où les autres jettent leurs souvenirs. » (*K*, p. 273) Parlant d'elle, Lusignan dit « [qu'il se sent] bien en compagnie de cette femme qui est le prolongement incarné de [s]a mémoire, elle qui se souvient pour deux » (*K*, p. 276). En somme, la question de la mémoire, et par le fait même celle des souvenirs et des expériences vécues, est

fondamentale pour que les personnages puissent s'inscrire dans une authentique quête identitaire, car comme nous l'avons indiqué plut tôt, ils doivent fouiller dans leur passé et dans celui des autres.

1.3.3 Effacer le passé

La plupart des récits des héros de Poliquin sont constitués « d'infidélité à la naissance, de glissements patronymiques, de départs vers des lieux où il est possible de recommencer sa vie c*omme si* le passé avait pu faire l'objet soudainement d'une rature » (Paré, 2002, p. 429 ; tel quel dans le texte"). Pour ces héros qui cherchent à recommencer à zéro, à repartir à neuf, à refaire leur vie, à changer de peau – autant d'expressions qui caractérisent ce désir d'effacer le passé (Ouellet, 2011, p. 15) –, le but est « d'effacer, de faire oublier l'espèce de raté, d'anti-héros qu'on a été au profit d'une nouvelle construction héroïque » (Ouellet, 2011, p. 30).

À ce sujet, François Ouellet écrit dans sa préface à *Nouvelles* que « c'est bien le désir obsessionnel des personnages de changer de vie » (*N*, p. 15) qui traverse toute l'œuvre de Poliquin. Dans *L'Obomsawin*, les deux personnages principaux agissent ensemble pour tirer un trait sur leur ancienne vie : « Regarde ce qu'on va faire : on va y aller toé deux, pis on va mettre le feu dedans. Comme ça, plus de mensonge, pour toi et moi. Après, on pourra vivre honnêtement et faire autre chose. Viens-tu ? On va effacer ton passé pis le mien en même temps. Y a rien comme un bon feu pour ça. » (*O*, p. 176) Dans *La Côte de Sable*, la mère de Marie Fontaine, bien qu'elle ne soit pas l'héroïne du roman (nous reviendrons à Jude plus loin), est le premier personnage féminin de Poliquin qui laisse tout derrière pour se refaire une vie complètement nouvelle :

> Pour me fortifier dans ma résolution libératrice, je méditais l'exemple de ma mère qui a fait litière de toutes racines. Quand mon père est décédé, elle a liquidé la succession, réglé ses affaires, donné ou vendu tout ce qu'elle avait, puis elle s'est faite bohème sans prévenir. […]
> Toutes ces années, maman a été la femme modèle, la mère parfaite qui reprisait les chaussettes de son mari, gardait ses enfants propres et bien habillés même si le père ne faisait pas des salaires à tout casser, faisait des biscuits et des tartes le jour, un bon rôti le dimanche ; elle nous chantait des chansons en s'accompagnant au piano le soir et nous aidait à faire nos devoirs. Et puis, tout à coup, elle a entrepris de faire une nouvelle vie sans jamais se retourner. (*CS*, p. 60 à 62)

Dans le roman suivant, *L'Écureuil noir*, le héros va même jusqu'à annoncer sa propre mort dans les journaux, geste concret qui lui permet d'enterrer son passé et de « [c]hanger de peau » (*EN*, p. 17) : « Pour bien faire les choses, j'ai publié une notice nécrologique, la mienne, dans les journaux d'Ottawa. *Calvin Winter est décédé le 1er juillet dernier à l'âge de 40 ans*. » (*EN*, p. 20)

Le cas de Benjamin Saint-Ours, héros de *L'Homme de paille*, est un peu différent, puisque comme nous l'avons vu précédemment, à son premier réveil d'un long sommeil de sept ans (*HP*, p. 106), il ne se souvient de rien. Mais ce qu'il apprend de lui et de son passé au fil des ans ne lui plaît guère : « Je n'arrivais plus à trouver du contentement dans les récits de guerre que me faisait The Cat, je n'aimais pas l'entendre dire que j'avais massacré des femmes et des enfants innocents, même que toute allusion de ce genre me déplaît beaucoup. » (*HP*, p. 155) Plus tard, dans la baie des Châteaux, il arrive enfin à se départir de cette identité dont il ne veut plus :

> Chez ces gens, dont la parole et les coutumes m'étaient étrangères, j'ai trouvé un second pays natal et refait ma mémoire. Je suis redevenu un homme et j'ai enseveli Benjamin, dit Saint-Ours par adoption, dit Saint-Ours-des-Illinois, ce guerrier assassin qu'on appelait jadis l'homme de paille, frère de Pascal de Santa Fe aujourd'hui noble espagnol et demain américain, fils d'un aventurier inconnu et d'une malheureuse oubliée, monsieur de Saint-Ours, seigneur de la Sapinière, croix de Saint-Louis. (*HP*, p. 248-249)

À ce moment, le « rêve avec la sauvagesse aux chiots à visage humain » (*HP*, p. 249) cesse de le hanter.

En ce qui concerne le héros de *La Kermesse*, il tente plus d'une fois de repartir à neuf au cours de son existence : « À trente-cinq ans, j'en suis déjà à ma quatrième ou cinquième vie, même que j'ai arrêté de compter. » (*K*, p. 74) Parmi ces tentatives, l'épisode qui suit n'est pas sans rappeler l'incendie de la maison maternelle dans *L'Obomsawin* :

> J'ai pensé changer de conduite le jour où un collègue a déposé sur mon bureau une coupure de presse et m'a serré la main sans rien dire. L'article faisait état de l'incendie qui avait incinéré le hangar du soldeur où mes livres s'étaient réfugiés. Mon œuvre avait disparu, mon personnage de romancier s'était envolé en fumée. Je me suis levé d'un bond et j'ai embrassé mon collègue sur les deux joues. J'ai invité tout le bureau à la taverne et j'ai offert la première tournée de bière. Il fallait fêter cet autodafé accidentel : ce n'est pas tous les jours qu'on enterre un romancier médiocre. (*K*, p. 72)

Bien que cet incendie ne soit pas une initiative de Lusignan, il n'en demeure pas moins que le résultat est le même : la suppression d'une partie du passé permet au personnage d'entamer une nouvelle vie.

Pour revenir au héros de *La Côte de Sable*, la question pour lui n'est pas tant d'effacer le passé qui le hante pour repartir à neuf que de le corriger. « Il n'y [a] que le passé pour le troubler » (*CS*, p. 156), raconte la deuxième narratrice. Pour cette raison, elle accepte un matin de lui servir des crêpes[15] : « Si ça peut effacer un mauvais souvenir d'enfance, mon beau marin, je vais t'en faire. T'as toujours voulu corriger le passé… » (*CS*, p. 99) Aussi, Jude aimerait pouvoir réparer les torts qui ont été faits à ses ancêtres acadiens et métis : « Sachez d'abord que si Jude est allé si loin dans la vie, c'est qu'il vient de très

[15] « Parce qu'on est le 2 février aujourd'hui, c'est le jour de la Chandeleur. Quand j'étais petit, dans ma Bible illustrée, il y avait une image où des enfants mangeaient des crêpes le jour de la Chandeleur. Je trouvais le tableau appétissant, mais je ne savais pas que mon livre avait été fait en France, que la tradition n'existait pas ici. Pis je me souviens qu'un 2 février, j'ai demandé à ma mère de me faire des crêpes pour fêter la Chandeleur. Elle m'a regardé comme si j'arrivais de la planète Mars ; mes frères ont ri de moi. Je m'étais mis à pleurer, pis mon père à crier : "Si t'arrêtes pas, c'est pas des crêpes que tu vas manger, ça va être une volée, maudit innocent !" » (*CS*, p. 98-99)

loin. C'est un maudit de l'Histoire qui a résolu de se venger. » (*CS*, p. 279) Plus encore, il voudrait pouvoir effacer le passé des autres :

> Maud, je ne veux pas juste t'aimer à compter de maintenant, mais depuis toujours, comme si tu m'avais toujours appartenu, depuis ta naissance ! Comme des jumeaux qui s'aiment tout le temps, qui s'habillent pareil, qui font les mêmes choses, qui se partagent pas avec le reste du monde. Ou alors, t'aurais été ma fille, je t'aurais possédée dès la conception, et je t'aurais toujours gardée à moi, mon amour impossible ! (*CS*, p. 162)

Jude voudrait que les femmes qu'il rencontre n'ait jamais connu d'autres hommes que lui, qu'elles n'aient pas de passé. Mais si Jude ne parle jamais de son passé – sauf à la toute fin du roman –, il ne l'oublie pas, contrairement à Calvin, Benjamin et Lusignan pour qui la fuite du passé prend souvent la forme de l'oubli (Ouellet, 2009, p. 185).

1.4 IDENTITÉ PROBLÉMATIQUE

Nous avons vu jusqu'à maintenant que la question identitaire est complexe chez Poliquin et qu'elle prend plusieurs formes. S'inscrivant dans un rapport constant à l'Autre et au passé, l'identité est perçue comme un processus dynamique, mais qui peut être contradictoire, notamment à travers cette tension entre l'importance de la mémoire et le désir de tout effacer pour recommencer. Puisqu'elle est « tellement mouvante et contradictoire, tellement incommensurable qu'il est impossible même pour son propriétaire d'en faire le tour, [elle] ne saurait être ainsi fixée, à tout jamais » (Kaufmann, 2004, p. 23). La quête identitaire des héros de Poliquin peut dès lors bloquer ou évoluer, mais jamais être tout à fait résolue puisque, dans les romans, l'identité n'apparaît pas comme une entité mais comme un processus sans fin : « Si l'identité est un processus, continuellement ouvert et interactif, il est impossible, jamais, de la stabiliser et encore moins d'y découvrir à

l'intérieur une vérité ultime. » (Kaufmman, 2004, p. 31) Toutefois, il semble que l'identité soit bien souvent problématique.

De ce fait, la quête identitaire du héros avorte, et tant que celui-ci n'est pas en règle avec son identité authentique[16], il n'est pas en mesure d'agir, de prendre sa place dans la société, de trouver l'amour véritable et de « passer au rang de Père[17] ». Ce sont là les conséquences d'une identité problématique. À ce sujet, François Ouellet confirme que « [l]'identité de tout sujet est engagée dans un parcours, une quête, une visée, un "pouvoir agir" qui relèvent de la métaphore paternelle » (2011, p. 16) et que « seule l'identité authentique permet de trouver l'amour » (2009, p. 195). Toutefois, plusieurs signes dans le roman traduisent la difficulté qu'éprouvent les héros à reconquérir cette identité authentique. La dépression, la marginalité, l'errance, les postures d'emprunt, la solitude, l'amour refusé et l'échec de la paternité sont symptomatiques du problème identitaire. Sans parler de résolution ou de non-résolution, nous pouvons tout de même nous référer au concept de « crise identitaire » pour circonscrire les moments dans la vie des héros où l'identité est problématique, où il y a une « mise en flottement des repères de définition de soi » (Kaufmann, 2004, p. 31).

[16] Nous empruntons cette expression à François Ouellet (2009 ; 2011).

[17] Nous empruntons cette expression à François Ouellet, qui lui-même l'emprunte à Simon Harel. Elle.renvoie à un « devenir Père » qui sous-tend la mise en fiction supportée par le point de vue du fils: « Ce ''devenir père'' n'a toutefois de valeur qu'épistémologique, car le texte peut très bien se développer à l'encontre de cette visée de paternité symbolique et ainsi se donner à lire, dans sa mise en fiction de la métaphore paternelle, comme refus ou incapacité de validation du parcours de maturité […]. L'objectif ''devenir père'' n'est pas moins actualisé par la fiction, mais sur un mode négatif : il est alors ce contre quoi ''travaille'' l'écriture, comme si l'écriture se caractérisait par une résistance (qui peut être autodestructrice) à l'objectif symbolique plutôt que par une volonté de réussite. » (2014a, p. 35-36)

1.4.1 Dépression

L'un des premiers symptômes de la crise identitaire et de la fatigue d'être soi qui en découle est la dépression. S'inspirant des études d'Alain Ehrenberg, Jean-Claude Kaufmann écrit que quand le sujet n'arrive plus à donner sens à sa vie, « quand l'histoire de lui-même qu'il se raconte se fait trop lointaine ou trop floue, il tombe en panne » (2004, p. 194), c'est-à-dire en dépression. Il précise que « la dépression, qui croise panne de sens et panne de l'action, est […] le véritable contre-modèle de l'individu apte à développer son action à l'âge des identités » (Kaufmann, 2004, p. 194). En ce sens, quelques-uns des héros de Poliquin en crise identitaire souffrent ou ont souffert de dépression.

Le héros du roman *L'Obomsawin*, Louis Yelle, est « un travailleur social, en congé de dépression » (*O*, p. 11) : « Un an après, il était en dépression nerveuse et il a pris une chambre à l'Hôtel des Draveurs en attendant que ça aille mieux. Depuis ce temps-là, tout le monde l'appelle le Déprimé. » (*O*, p. 24) Jude, le héros du roman suivant, souffre du même mal, mais ce n'est pas lui qui le dit, ce sont les autres :

> Notre Jude est en crise, madame Élizabeth, il traverse une sorte de dépression spirituelle, et il est le seul à ne pas le voir ; tous ses proches le savent gravement malade, et lui, il s'entête dans la négation du remède. Cet homme a pris à la vie tout ce qu'il pouvait prendre […]. Il n'a plus rien à désirer, et c'est justement ce qui fait son malheur. […] Jude sait qu'après le prochain défi qu'il aura relevé de manière éclatante, il y aura le même ennui, la même misère de vivre, la même fatigue, le même néant. (*CS*, p. 71)

Pour ce qui est de Calvin, celui-ci reconnaît après coup avoir traversé une telle crise : « Je pensais avoir fait une dépression nerveuse. Je n'avais encore rien vu. Les deux années qui ont suivi ont été épouvantables. La dépression d'origine obsessionnelle compulsive que j'avais vécue avec Zorah n'avait fait que remplacer ma conscience coupable refoulée ; Zorah partie, j'ai fait une dépression pour Zorah seulement. » (*EN*, p. 169) Et bien que les

Rapport-Gratuit.com

choses ne soient pas dites aussi explicitement dans *La Kermesse*, il semble que Lusignan ait également traversé une phase semblable : « C'est parce que, depuis mon retour à Ottawa, un fantôme ivre me suit dans la rue. […] Je peine à le reconnaître quand il m'apparaît, et dès que je commence à distinguer mes propres traits sur son visage, il s'évanouit, me laissant seul avec mes arguments pourtant convaincants. C'est bien moi-même pourtant que je revois, mon sosie complètement soûl et débraillé. » (*K*, p. 73) Dans les quatre cas, les personnages s'enferment sur eux-mêmes et perdent tranquillement le sens du réel. Ils s'isolent, ils boivent, ils deviennent un autre qu'eux-mêmes.

1.4.2 Marginalité et errance

Un autre des premiers symptômes de la crise identitaire est la marginalité, laquelle menace les héros et les mène tôt ou tard à l'errance. Dans un article consacré au premier recueil de l'auteur, Jimmy Thibeault écrit que « ce qui semble le plus fragmenté […], ce sont d'abord et avant tout les références identitaires de ces personnages prisonniers de la marge, minorisés, exclus ; un éclatement qui ne conduit pas à la perte totale de soi, mais davantage à une redéfinition du processus d'identification […] » (2005, p. 165). Dans ce même article, il précise que « l'univers social est constitué, d'une part, d'individus acceptant de jouer le jeu de la collectivité, ce qui leur assure une place active dans le monde social, et, d'autre part, d'individus refusant ce jeu (consciemment ou non), ce qui les condamne à l'exclusion sociale et identitaire » (2005, p. 175). Chez Poliquin, trois héros se retrouvent d'une façon évidente dans une telle position à un moment ou à un autre de leur parcours : Jude, Calvin et Lusignan.

Dans *La Côte de Sable*, Marie Fontaine confirme le statut de marginalité dans lequel se positionne Jude depuis quelque temps : « Il paraît que sa puissance de travail a faibli

dernièrement. Il s'occupe moins de son Institut arctique, il donne ses cours sans conviction, il ne publie plus. Il se soûle partout où il va, il fait scandale, on le voit souvent au Marché By entouré de petites putes en mal d'héroïne. » (*CS*, p. 25) Le héros du roman suivant fréquente aussi « les clochardes schizophrènes et les alcooliques nomades « (*EN*, p. 15) du Marché By durant sa crise identitaire. Plus encore, au plus fort de sa crise, il est carrément exclu pendant quelques mois de la société : « Mais le jour où [Zorah] m'a retrouvé assis sur le bord du trottoir, devant la maison, à pleurer un écureuil noir qu'une voiture avait écrasé, elle a appelé l'ambulance. Je suis resté interné quatre mois. » (*EN*, p. 164) Enfin, le héros de *La Kermesse* occupe lui aussi une position marginale alors qu'il traverse une crise semblable ; il est exclu à plus d'une reprise de la collectivité :

> Je sors de prison.
> Le juge de paix m'a condamné à huit jours d'incarcération pour ivresse publique et vagabondage. (*K*, p. 197)
>
> Puis mes affaires ont dérapé, un peu à cause de la boisson. Deux fois j'ai fait de la prison pour vagabondage, et une petite fois pour vol […]. (*K*, p. 256)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

C'est d'ailleurs la menace de « [s]e faire mettre aux Petites Loges de Québec » (*K*, p. 257) qui le pousse à retourner sur le droit chemin, c'est-à-dire « à aller retrouver [s]on père » (*K*, p. 257).

On remarque aussi, dans l'œuvre de fiction de Poliquin, que l'errance est une conséquence qui découle bien souvent de la marginalité, mais surtout de l'irrésolution de la crise identitaire. Plus que les autres chercheurs, François Paré et Lucie Hotte se sont intéressés aux personnages errants chez Poliquin. Paré note à ce propos qu'il y a un lien évident entre « l'errance et […] la perte de l'identité subjective » (1994, p. 111). Dans la même lignée, Hotte écrit que pour les personnages errants dans l'œuvre de Poliquin, « la sédentarisation demeure impossible tant qu'ils n'ont pas assumé leur passé et leur identité »

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

(2002, p. 443). Ils sont condamnés au vagabondage et au « [v]oyage sans fin » (Hotte, 2002, p. 437) tant qu'ils n'acceptent pas leur identité authentique :

> [L]e voyage exprime un désir profond de changement intérieur, un besoin d'expériences nouvelles, plus encore que le déplacement local. Selon Jung, il témoigne d'une insatisfaction, qui pousse à la découverte de nouveaux horizons. Si le voyage symbolise toujours une recherche, « cette recherche n'est au fond qu'une quête et, le plus souvent, une fuite de soi. » L'errance serait alors le versant noir du voyage. (Chevalier et Gheerbrant cités par Hotte, 2002, p. 437).

Pour des personnages comme Médéric Dutrisac et Thomas Obomsawin, la vie tout entière est marquée par l'errance :

> On dirait que ça fait longtemps que je suis parti. On dirait même que le voyage refuse de commencer. (*TP*, p. 85)
>
> Sa vie est une longue litanie de départs forcés et de retours consentis à Sioux. (*O*, p. 8)

Le personnage du peintre amérindien illustre bien le lien entre errance et marginalité, comme le fait remarquer François Ouellet : « Obom, ainsi incapable de se fixer, reste condamné aux limites de la révolte, de la marginalité, de l'errance. On le sait, à la suite de son aventure avec Carmen, Obom voyagera pendant des années, sans jamais se fixer […]. » (2011, p. 61) Son troisième biographe confirme ce statut en parlant « des tableaux qui lui ont permis [à Obom] de vivre une orgie qui a duré près de dix ans, whisky et cocaïne à volonté sur des jets qui faisaient le tour du monde » (*O*, p. 133). Les héros de *La Côte de Sable* et de *L'Homme de paille* sont aussi des voyageurs errants:

> Jude a longtemps mené l'existence de l'intellectuel vagabond qui change d'université aux deux ans. (*CS*, p. 23)
>
> Le cadet, Benjamin Saint-Ours des Illinois donc, a quitté le séminaire un jour pour suivre des coureurs de bois qui partaient pour l'Ouest. Il a beaucoup voyagé, à ce qu'on dit. (*HP*, p. 56)
>
> Alors j'ai pensé : il faut que je parte d'ici, pour de bon, je veux m'en aller, je suis un homme de voyage et je n'ai que répulsion pour la vie de village. (*HP*, p. 156)

Et comme le précise Lucie Hotte, ces voyages sont « une façon de s'évader, de se fuir soi-même » (2002, p. 441). Le héros de *L'Écureuil noir* le confirme : « J'allais à Vancouver pour mieux me fuir moi-même. » (*EN*, p. 132) Sur ce point, le héros de *La Kermesse* n'est pas différent des autres :

> Après avoir cherché longtemps un beau pays où je me ferais vagabond pour expier mes lâchetés, je me suis exilé dans mon village natal.
> C'était plus fort que moi : il fallait que je rentre dans ce pays qui m'avait toujours habité.
> Auparavant, j'ai fait un petit détour. Il m'a fallu trois ans pour faire le voyage. Je n'ai pas dit un mot de français pendant mon errance, je n'étais plus ce Lusignan que j'ai si bien connu, je me faisais appeler Lou par tout le monde. J'ai presque réussi à oublier qui j'avais été. (*K*, p. 255)

En gros, pour les personnages de Poliquin, tant que la crise identitaire dure et que « le voyage est une fuite, il leur est impossible d'arriver à bon port » (Hotte, 2002, p. 447).

1.4.3 Conscience coupable et supériorité morale

N'étant pas en règle avec leur identité, les personnages de Poliquin endossent des postures identitaires d'emprunt. François Ouellet parle alors d'imposture identitaire, expression qui « veut signifier essentiellement le fait que le personnage se trouve aliéné à l'image de l'autre pour définir son identité » (2009, p. 178). Il ajoute que

> [l]'expression caractérise donc les multiples identités d'emprunt que peut endosser le personnage de Poliquin. Cependant, cette aliénation n'est pas une imposture, au sens volontaire du terme, dans la mesure où elle apparait inévitable. Cela dit, ce que problématisent les romans de Poliquin, c'est moins l'imposture elle-même que la volonté des personnages de refuser l'aliénation. Ce refus culminerait dans ce qu'on pourrait appeler une identité « authentique », encore que ce mot soit lui aussi imparfait (Ouellet, 2009, p. 178).

À ce propos, Ouellet écrit que *L'Écureuil noir* et *La Kermesse* « mettent en scène un héros dont le discours vient marquer une séparation avec le passé […], lequel se caractériserait

par l'endossement durable de postures esthétiques aliénantes, définies dans un cas par la conscience coupable, dans l'autre par la supériorité morale » (2011, p. 166).

En ce qui concerne la première posture, il semble aussi que le héros de *L'Obomsawin* endosse celle de la conscience coupable : « Quand [le Déprimé] est arrivé à Sioux, d'après Roland qui dit parfois les choses comme elles sont, il n'arrêtait pas de parler du mal que les Blancs ont fait aux Indiens, et il passait son temps à dire qu'il fallait réparer ça. » (*O*, p. 102) Calvin Winter, quant à lui, se présente dès la première page comme étant celui qui fait « pénitence pour la condition amérindienne » (*EN*, p. 7) à la Tribune. Il personnifie cette posture : « Vous savez qui je suis, il faut que vous m'ayez vu quelque part, un jour. J'incarnais la Conscience coupable, la mienne comme la vôtre, et je demandais pardon pour tout le monde. Même pour vous. » (*EN*, p. 9)

Pour ce qui est de la posture esthétique du héros de *La Kermesse*, Ouellet écrit qu'elle « prend, de manière générale, la forme suivante : être Dieu ou encore jouer au seigneur » (2011, p. 168). Lusignan dit que ce désir de vouloir s'élever au-dessus des autres lui vient de sa mère :

> Pour ma mère, le seigneur incarnait une immuabilité temporelle qui devait tenir du miracle, donc de Dieu. En s'humiliant de son plein gré devant le châtelain de son imaginaire pétrifié en manuel d'histoire, elle se distinguait de ses contemporains qu'elle méprisait, ceux qu'elle appelait la « ratatouille » du village, qui avaient tout oublié des servitudes anciennes. Elle gardait d'ailleurs jalousement les secrets de son savoir d'autrefois et n'en discutait qu'avec le curé Lajoie, lui-même auteur d'une monographie de la seigneurie du lieu et arbitre des élégances d'antan. Devenue adulte, je n'en ai jamais voulu à notre seigneur d'avoir accueilli avec le sourire les hommages excessifs de ma mère, car c'était elle qui se servait de lui : elle s'ennoblissait par son asservissement volontaire. (*K*, p. 24-25)
>
> Ma mère n'avait pas tout à fait réussi à me donner le goût de Dieu, mais elle m'avait inoculé involontairement la passion du révolu qui distingue. (*K*, p. 27)

Tout le temps que dure sa crise identitaire, Lusignan ne peut s'empêcher de s'enfermer dans cette posture identitaire d'emprunt : « Mais le lendemain, c'était plus fort que moi, j'étais redevenu cet odieux moi-même qui s'enveloppait de mépris imaginaire afin d'y trouver la supériorité morale qui lui faisait défaut. » (*K*, p. 72) Dans ce roman, un autre personnage, bien que secondaire, adopte une posture similaire. Il s'agit d'Amalia Driscoll :

> Comme ma mère qui se plaisait à dire que Londres valait mieux que Dublin, et Dublin mieux que Montréal, et Montréal mieux qu'Ottawa, j'ai toujours cultivé la nostalgie de l'exilée pour imposer ma supériorité à mes contemporains. Longtemps, d'ailleurs je me suis efforcée de fréquenter des déracinés comme moi, et nous nous plaisions ensemble à évoquer des charmes que ne pouvaient pas connaître les non-initiés. (*K*, p. 112)

Comme Lusignan, elle ne fait « que jouer la comédie de la morale pour intimider [s]es contemporains » (K, p. 140). Ces postures identitaires en sont donc bel et bien d'emprunt, dans le sens où elles permettent à Louis Yelle, à Calvin Winter et à Lusignan de s'y réfugier en attendant de trouver les moyens d'assumer leur identité authentique.

1.4.4 Solitude et amour refusé

Les personnages de Poliquin dont l'identité pose problème ou dont la quête identitaire avorte se retrouvent en bout de ligne seuls et l'amour leur est refusé. Kaufmann écrit d'ailleurs que « [t]rop s'inventer par la folie imaginaire sans avoir les moyens […] de concrétiser ses rêves conduit à perdre ce qu'on a » (2004, p. 274). Chez Poliquin, cela se traduit bien souvent pas la perte de l'être aimé ou par l'impossibilité d'aimer. Dans les deux cas, le héros est condamné à la solitude.

Cette adéquation prend place chez Poliquin dès le premier roman. Léonard Gouin perd les deux personnes qu'il aime : Philippe quitte définitivement la ville (*TP*, p. 149) et Jacinthe se suicide (*TP*, p. 108). Dans le roman qui suit, le héros perd sa famille et est

condamné à la solitude : « La déprime l'a frappé deux ans après son arrivée à Sioux. Il faut dire qu'il vivait seul, sa femme n'avait pas voulu le suivre jusqu'ici ; elle était restée à Toronto avec leur fille. » (*O*, p. 102) Le peintre amérindien est d'ailleurs la seule personne qu'il voit régulièrement : « Il a un ami en ville : l'Obomsawin. Il se tient tout le temps avec lui. » (*O*, p. 104). Dans *La Côte de Sable*, le héros essaie à quelques reprises d'être en couple, notamment avec la troisième narratrice, mais cela échoue :

> Tu comprends rien, Maud ! Je veux plus être avec toi justement parce qu'on est trop bien ensemble. Quand t'es là, je travaille jamais, je fais plus rien, je suis amorphe. Ça fait cinq mois que je n'ai pas écrit une ligne pis avant, je vivais de mes anciens travaux. Pour produire, il faut que je sois seul. Il faut que je produise, j'ai des responsabilités, l'Institut arctique ne marche pas tout seul, il faut que je sois là. On compte sur moi. Avec toi, Maud, je m'enfonce dans le confort, je perds mon intégrité, j'oublie mes rêves de gloire, mon désir de faire quelque chose pour l'humanité. Je sais bien que c'est prétentieux à dire, mais je te jure que j'y crois dur comme fer. Il faut qu'on se laisse, Maud, il faut que je redevienne moi-même. (*CS*, p. 148)

Maud songe « qu'on peut aimer Jude à la folie, mais que lui ne pourra jamais aimer personne » (*CS*, p. 162). Comme les héros précédents, Jude se retrouve seul à la fin du roman « sur sa ferme de Terre-Neuve » (*CS*, p. 303), du moins c'est ce qu'imagine Véronique Fontaine : « Jude reste le maître absolu de sa terre vaine, devant la mer sans hommes. La Terre-Neuve n'est possédée que par lui. Il est seul, probablement heureux. » (*CS*, p. 303). Dans *L'Homme de paille* et *La Kermesse*, même si les héros finissent seuls, ils se disent prêts à aimer.

Benjamin et Lusignan progressent davantage que Léonard et Jude dans leur quête identitaire, mais n'assumant pas encore complètement leur identité, l'amour pour lequel ils se disent prêts ne leur est pas accordé. Dans *L'Homme de paille*, Benjamin éprouve pour « [u]ne ursuline qui a déjà eu soin de [lui] […] un sentiment délicieux qui [l]e rend chaste envers toutes les autres » (*HP*, p. 206) : « C'est la première fois de ma vie que j'aime une

femme non pas désir mais par amour. » (*HP*, p. 206.) À la fin du roman, le héros dérive seul sur une banquise et « [s]es souvenirs [l]e gardent heureux et au chaud » (*HP*, p. 247). Pourtant, il lui manque encore une chose :

> Mon seul petit malheur est d'être condamné au célibat, comme un pape. J'ai encore en moi de quoi aimer cent femmes, ou du moins une comme il faut. Pour l'instant, je m'en passe, parce que j'y suis bien obligé, et m'en console en me disant que si je n'ai jamais pu aimer une femme dans le passé, c'était parce que je ne rêvais pas d'elle comme il faut au préalable. Maintenant je sais quoi faire, je suis prêt pour cela aussi. (*HP*, p. 252)

Quant à Lusignan, lui qui à la fin du roman espère toujours que Concorde revienne (*K*, p. 324-325), n'avait d'abord pas su l'aimer à l'époque :

> Mais si j'étais un homme, un vrai, un homme qui sait aimer, j'épouserais cette jeune personne demain matin et je me rangerais. Je suis sûr qu'elle est un être d'exception qui vaut cent fois mieux que moi, mais son enthousiasme amoureux ne m'arrachera pas à mes pérégrinations hallucinées. […] je n'ai jamais su aimer les femmes qui m'aimaient, et celles que je désirais ne voulaient pas de moi. (*K*, p. 155)

Quelques années plus tard, alors qu'ils se retrouvent, Lusignan lui propose « d'être [s]a veuve un jour » (*K*, p 314), mais elle ne dit rien et le lendemain, elle le prie « de partir et de ne plus revenir » (*K*, p. 314). À trop « croire qu'il suffit de faire le bonheur d'un autre pour être heureux soi-même » (*K*, p. 312), Lusignan perd celle qu'il est enfin prêt à aimer : « Maintenant, je vois tout clairement, comme lorsqu'on revoit un film qu'on a aimé la première fois mais dont on ne saisit le vrai sens que la seconde. Concorde ne veut plus de moi parce qu'elle en aime un autre. » (*K*, p. 314) En fin de compte, il est impossible pour Benjamin Saint-Ours et Lusignan de connaître l'amour véritable même s'ils sont prêts, Poliquin les abandonnant sur le seuil d'une nouvelle vie.

1.4.5 Échec de la paternité

L'échec de la paternité est la principale conséquence d'une identité problématique dans les romans de Poliquin. Tous les héros y sont confrontés. François Ouellet a consacré tout un livre à cette question (2011). Selon lui, bien que le fils-héros, d'un roman à l'autre, « cherche [graduellement] à se faire Père » (2011, p. 14), il ne peut jamais assumer complètement ce rôle. Dans les deux premiers romans de l'auteur, Léonard Gouin et Louis Yelle sont loin de la paternité : le premier n'est pas concerné par cet enjeu et le deuxième perd sa fille (*O*, p. 102). Louis Yelle redevient alors un fils, puisque la seule fonction biologique ne suffit pas : pour être père, il faut que « la fonction symbolique du père relaie la fonction biologique » (Ouellet, 2009, p. 184). Et l'inverse est aussi vrai : « [U]ne paternité symbolique réussie prend nécessairement appui sur la paternité biologique. » (Ouellet, 2011, p. 23)

Dès le roman suivant, *La Côte de Sable*, l'échec de la paternité se traduit explicitement : si un héros peut endosser une fonction biologique ou une fonction symbolique, Jude ne peut jamais assumer les deux à la fois. Quand Véronique Fontaine demande à Jude « pourquoi il n'avait jamais eu d'enfant avec [Maud Gallant], ou avec une autre » (*CS*, p. 291), sa réponse montre en quelque sorte son incapacité à assumer une fonction symbolique de père – et plus tard, la fonction biologique :

> Il m'a expliqué qu'il avait été donneur à une clinique californienne qui recueille la semence d'hommes d'élite, des prix Nobel, des chercheurs reconnus, des athlètes olympiques, etc. Il aimait l'idée de féconder anonymement des femmes intelligentes et belles, loin d'ici, qui mettraient au monde des êtres hors de l'ordinaire. Après plusieurs dons, il a subi une vasectomie. Il a peut-être des fils et des filles qui se promènent à la surface du monde et qui, demain, découvriront le remède contre le cancer, ou alors, au contraire, commettront des crimes contre l'humanité. (*CS*, p. 291-292)

Plus encore, Maud confirme l'impossible paternité de Jude en se faisant avorter : « J'étais enceinte de lui. C'était trop tard. Il fallait que Jude sorte de ma vie pour de bon. Il n'a jamais su que je m'étais fait avorter. » (*CS*, p. 159) Dans *L'Écureuil noir*, l'échec de paternité du héros est biologique : Calvin Winter n'a pas d'enfant. Zorah en aurait pourtant voulu à l'époque : « Il y a un an, tu te souviens, je voulais qu'on ait un enfant. Maintenant qu'on était bien installés, je trouvais que c'était le temps. Je t'en ai parlé, tu n'as rien dit comme d'habitude. » (*EN*, p. 167) Mais pendant qu'il est interné, elle tombe enceinte d'un « ancien camarade de l'Université de Winnipeg » (*EN*, p. 167). Il s'agit en plus du gynécologue-obstétricien qu'elle consulte au moment où elle prend l'initiative d'avoir un enfant avec Calvin : « J'attends un enfant, nous allons nous marier dans trois semaines, je pars le rejoindre. » (*EN*, p. 167) Le fait que Calvin soit remplacé par un autre homme auprès de Zorah renforce son échec. Quelques années plus tard – après avoir tué symboliquement son père et entamé sa nouvelle vie –, il assume auprès de Gabriel, un garçon du voisinage, une fonction symbolique de père :

> Avec cet enfant, j'ai fait tout ce que je n'ai pu accomplir dans mon enfance. […] Et, le plus beau, j'en ai la certitude, j'ai été un vrai héros pour quelqu'un dans ma vie : au stand de tir où l'on donne aux champions des animaux en peluche, j'ai gagné un petit mouton rose, moche comme tout, pour mon fils adoptif […].
> J'ai été si heureux avec cet enfant que ça me gêne de le dire. Ce n'est pas pour me vanter mais je pense avoir contribué à son éducation. (*EN*, p. 186-187)

Cependant, puisque la fonction biologique n'est pas remplie – il n'adopte pas non plus de façon légale cet enfant[18] –, Calvin n'est pas complètement père.

[18] « Autrement dit, le texte, par une mise en fiction qui est supportée par le point de vue du héros, développe un discours relatif à un "devenir symboliquement père", encore que cette visée ne peut être valide que si elle peut s'autoriser d'une paternité biologique ou l'équivalent (l'adoption d'un enfant, par exemple). Autrement dit, une paternité symbolique, si forte soit-elle, reste toujours bancale si elle n'est pas appuyée par la paternité biologique. » (Ouellet, 2011, p. 12)

Rapport-Gratuit.com

Dans le roman suivant, *L'Homme de paille*, c'est plutôt l'inverse qui se produit. Le héros est le père biologique de plusieurs enfants, mais il n'en assume pas la fonction symbolique. Ce sont d'ailleurs toujours les autres qui lui apprennent sa paternité :

> Ils sont de vous. La petite fille, Marjolaine, vous l'avez eue de moi. Celui-là, le plus grand, qui a vos yeux et vos cheveux, c'est Jérémie. Sa mère s'appelait Marie, vous l'avez connue à Québec et elle a péri dans le naufrage de *L'Auguste*. Et l'autre, Nicolas, on ne sait pas qui est la mère. (*HP*, p. 111)

> C'est comme ça qu'on a abouti avec des jumeaux, un garçon, Josué, et une fille, Apolline, qu'on a retrouvés braillant près du puits un matin de Pâques. (*HP*, p. 170)

Benjamin accepte que ces enfants restent sous son toit, mais sans plus. Aussi, le fait qu'il ne se souvienne pas les avoir conçus renforce sa faillite paternelle : « Benjamin Saint-Ours a fait tous ses enfants dans le coma, chaque fois avec une femme différente. » (Ouellet, 2009, p. 184). Enfin, *La Kermesse* présente aussi un héros dont le parcours est marqué par l'impossible paternité, bien qu'il s'agisse du héros de Poliquin qui s'en approche le plus. Concorde et lui ont un fils, mais comme le souligne François Ouellet, « à l'imposture identitaire de Lusignan correspond une imposture paternelle qui oblige à l'échec » (2009, p. 184). Comme dans le cas de Benjamin, c'est tout le texte qui traduit cet échec :

> De cette deuxième rencontre [avec Concorde] naîtra un enfant, dont Lusignan n'apprendra l'existence qu'après plusieurs années. Cette sous-étape met en place un projet de paternité qui n'aura pas de suite : non seulement Lusignan ne donnera pas son nom à son fils, mais à en croire le texte, Édouard est condamné à mourir à la Deuxième Guerre mondiale. […] Lusignan n'a aucun souvenir d'avoir fait l'amour avec Concorde tellement il était soûl […]. (Ouellet, 2009, p 184)

Et même si Lusignan aimerait « bien essayer pour une fois » (*K*, p. 316) de faire le père, Concorde lui apprend que « [c]'est Martial, [le] papa » (*K*, p. 298) de son fils ; Lusignan se voit donc refuser la fonction symbolique. Après le décès de Martial, Lusignan s'implique davantage auprès de son fils : « Je lui ai promis d'aller le voir pour lui obtenir des sorties. À

ma grande surprise, j'ai tenu parole sans effort […]. Après, j'ai appris à avoir de l'affection pour lui, et je vais encore le voir même si sa mère ne m'aime pas vraiment. Ce qui n'est pas bien grave d'ailleurs : moi je l'aime, c'est tout ce qui compte. » (*K*, p. 302-303) Mais Lusignan ne passera jamais au rang de père : son fils ne reviendra pas de la guerre et il ne verra jamais sa petite-fille. La fin du roman signe l'échec de sa paternité:

> Concorde déchiffre le reste de la photo. C'est un autre don qu'elle a : elle peut prédire l'avenir des photographiés.
> « Tu vois mon Édouard ? Il va mourir à la guerre, dans son avion, après avoir tué des innocents avec ses bombes. C'est écrit. Je devine aussi que Marie est enceinte. Elle attend une fille, mais elle ne le sait pas encore. Son veuvage durera pas longtemps. Elle va se remarier avec un autre militaire, elle va déménager dans un autre pays, loin d'ici, on la reverra plus jamais dans le Flatte […] ». (*K*, p. 321)

C'est bien souvent parce que la quête identitaire avorte (Ouellet, 2001, p. 16) qu'aucun des héros de Poliquin n'atteint la vraie paternité.

1.5 IDENTITÉ AUTHENTIQUE

Bien que tout, dans les romans de Poliquin, semble se rapporter à l'identité problématique des héros, l'ensemble de l'œuvre jusqu'à *La Kermesse* laisse croire à un progrès identitaire. Effectivement, il paraît que la quête identitaire de certains héros débloque puisqu'ils finissent par rejoindre la collectivité et par trouver le bonheur et l'amour. À ce sujet, rappelons que François Ouellet affirme que « savoir qui l'on est n'est pas une fin en soi » (2009, p. 195) et que « [s]i les héros visent à une reconquête de leur identité, c'est en vue d'une conquête amoureuse » (2011, p. 205), puisque « seule l'identité authentique permet de trouver l'amour » (2009, p. 195).

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Avant d'aller plus loin, soulignons que chez Kaufmann, ce qui semble se rapproche de la notion d'identité authentique telle que nous l'employons passe par le principe de l'« enveloppement » et se rapproche d'un certain bien-être :

> La sensation d'être parvient même souvent à faire l'économie de tout contenu cognitif, se réduisant à un pur enveloppement sensible. Se « sentir bien » par exemple, soudainement, sans trop de raisons particulières (un calme intérieur, un rayon de soleil, une ambiance amicale, etc.) représente une de ces expériences identitaires dépouillées où les sensations élémentaires sont plus importantes que les détails de l'image de soi. Celle-ci reste d'ailleurs alors très floue, comme masquée par l'enveloppement sensible, qui devient en lui-même le moteur de la fermeture identitaire. Or dans ces instants, il n'y a pas seulement sensation d'exister mais aussi sensation d'être soi. D'être soi plus intensément, plus authentiquement que l'on ne l'est d'ordinaire. Il y a là quelque chose d'assez singulier. […] Contrairement à la réflexivité, la fixation identitaire s'engage rarement dans des procédures intellectuellement compliquées. Quelques idées lui suffisent. Ou encore mieux une image (au sens de représentation visuelle). Voire même parfois une simple sensation. Ces trois éléments peuvent d'ailleurs alterner (ou se mélanger) facilement : l'identité est une idée, une image ou une sensation de soi. (2004, p. 112-113)

Autrement dit, être soi de manière authentique correspond à un *moment* de *bien être*. L'identité authentique est donc passagère, non définitive. C'est pourquoi nous parlons de progrès identitaire plutôt que de résolution, terme qui implique l'idée de non-retour et de finalité, alors que l'identité est constamment en mouvement. Par conséquent, lorsque nous employons l'expression « être en règle avec son identité », nous faisons référence à ces moments où le héros sent qu'il est lui-même.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

1.5.1 Trouver sa place

Les personnages de Poliquin qui parviennent à être en règle avec leur identité trouvent leur place dans la société et arrivent à se fixer. Autrement dit, ils quittent leur statut de marginal et d'errant. À ce propos, Lucie Hotte écrit que « [p]our madame

Élizabeth comme Maud Gallant, Calvin Winter et Byron Miles, le processus de sédentarisation est lié à l'acceptation du passé » (2002, p. 447). Elle ajoute que « les personnages qui se sédentarisent sont ceux qui ont atteint une grande maturité et acquis de la sagesse. Ils savent clairement qui ils sont et peuvent assumer leur identité » (2002, p. 447).

À la fin de *L'Obomsawin*, Louis Yelle tend vers une résolution de sa crise identitaire :

> À Sioux Junction, on m'appelle le Déprimé.
> Bientôt, on ne m'appellera plus rien, parce que je m'en vais. On ne m'appellera surtout plus le Déprimé, parce que ma déprime est passée. Je suis guéri, je ne prends plus de médicaments, je reprendrai bientôt mes fonctions au ministère des Services sociaux de l'Ontario ; j'ai en main une lettre de mon employeur qui le confirme. On va m'affecter ailleurs qu'à Sioux Junction ; probablement que je vais aboutir à Hamilton ou à Ottawa, un coin tranquille, on verra. (*O*, p. 161)

C'est en écrivant la troisième vie d'Obom qu'il arrive enfin à affirmer son identité : il pourra alors s'installer ailleurs et réintégrer la collectivité en reprenant son emploi de travailleur social. Pour ce qui est du héros de *L'Écureuil noir*, François Ouellet écrit qu'à la fin du roman, « [Calvin, Maud et Clio] formeront la famille idéale, c'est-à-dire celle où les membres se sont mutuellement choisis, et posséderont le monde parce qu'ils ont le sentiment d'avoir leur place » (1996, p. 105). Quant à Benjamin Saint-Ours, c'est sur la mer qu'il trouve enfin sa place : « Maintenant j'y suis, sur l'eau, et pour longtemps. » (*HP*, p. 248) Depuis qu'il dérive sur sa banquise, « [il fait] une vie tout à fait tranquille et [il est] heureux comme un pape » (*HP*, p. 250-251). Lusignan semble lui aussi avoir trouvé sa place à la fin de *La Kermesse*, dans « [s]a maison sur le fleuve » (*K*, p. 308). Il cesse de fuir ; il est enfin bien : « Treize mois que je suis rentré d'Ottawa […], mais je suis en paix avec moi-même ici. » (*K*, p. 323) Il va d'ailleurs rester là à attendre Concorde car, comme il

le dit à la toute fin : « J'attends. J'ai le temps. » (*K*, p. 326) Ces héros, qui étaient voués au déracinement et à l'errance, trouvent finalement leur place dans le monde, ce qui montre qu'ils ont progressé dans leur quête identitaire.

1.5.2 Bonheur, amour et oubli

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, certains des héros de Poliquin sont tout près du bonheur. Mais pour être heureux, ceux-ci doivent être en règle avec leur passé. C'est donc en acceptant « l'ici et le maintenant[19] » que ces personnages arrivent à endosser une identité dite authentique. Ainsi, chez Poliquin, « [l]e bonheur est dans l'oubli[20] » (*EN*, p. 17). C'est bien pourquoi Jude n'est pas heureux en bout de ligne : « Longtemps après, par amour pour lui [son frère jumeau Benjamin], j'ai essayé de pardonner à mon père toutes les misères qu'il nous a causées. J'ai pardonné mais sans oublier. » (*CS*, p. 298) Contrairement à Calvin, à Benjamin et à Lusignan qui finissent par faire une croix sur leur passé, Jude ne parvient pas à le faire et donc à résoudre sa crise identitaire.

De plus, pour les personnages de Poliquin, trouver une nouvelle vie correspond non seulement à trouver sa place dans la société, mais aussi à trouver l'amour. Le héros de *L'Écureuil noir* est d'ailleurs le seul à y parvenir : « Tous les matins, Maud et moi, nous nous réveillons encore un peu surpris d'être ensemble, mais nous nous y habituons vite. En arrivant dans le parc ce matin, Clio m'a demandé si j'aimais sa mère. "Oui… oui, oui, oui…" Et c'est vrai. Même que, hier, j'ai failli le lui dire. » (*EN*, p. 196) C'est en partie l'amour qui permet également à Lusignan de devenir « un autre homme » (*K*, p. 304) : « Dans mes moments de doute, je me rappelle que c'est avec elle, Concorde, que j'ai cessé

[19] Nous empruntons cette expression à Jimmy Thibeault (2009).
[20] François Ouellet (2009) note que Daniel Poliquin emprunte cette formule à Douglas Glover. « Le bonheur est dans l'oubli » est le titre d'une nouvelle du recueil *Le récit de voyage en Nouvelle-France de l'abbé Hugues Pommier*, paru en 1994 chez L'Instant même dans une traduction de Poliquin.

de rêver d'être autre chose que ce que je suis. » (*K*, p. 307) Par contre, cet amour n'est pas réciproque, donc il demeure incomplet. Dans un autre ordre d'idées, mais toujours en lien avec la question identitaire, François Ouellet fait remarquer qu'avec *La Kermesse,* une autre condition s'impose pour que tout soit définitivement en règle. Il s'agit de la réconciliation avec le père : « Chez Poliquin, la réappropriation de soi et le sentiment amoureux relèvent d'une même et seule vérité. […] Cet espace communal de l'identité première ne serait peut-être pas autre chose, en fait, que la réconciliation père et fils, rendue possible par l'identité authentique. » (Ouellet, 2009, p. 178)

1.6 POUR RÉSUMER

En dressant un portrait global de la question identitaire chez Poliquin, nous avons montré que l'identité est plus que souvent problématique et que tout dans les romans, depuis *Temps pascal* jusqu'à *La Kermesse,* s'y rapporte. En effet, la question identitaire est compliquée et complexe : elle prend plusieurs formes, s'articule sur plusieurs plans et se joue comme au théâtre. Nous avons d'abord montré que l'identité est dynamique. Nous avons mis de l'avant le fait que l'identité est changeante, jamais fixe, et que les personnages sont libres de s'inventer. Pour définir leur identité, les personnages endossent plusieurs rôles qu'ils peuvent modifier à leur guise ; ils peuvent donc changer constamment d'identité et en rêver. Enfin, l'identité est dynamique puisqu'elle s'inscrit dans un processus en mouvement – qui ne prend jamais fin – qui passe par le métissage, par les diverses images sociales ainsi que par l'invention et l'imagination.

Ensuite, nous avons vu que toute relation avec autrui définit, d'un côté comme de l'autre, l'identité des personnages. Nous avons montré comment la quête identitaire de certains héros se calque sur le parcours d'autrui et requiert l'existence de l'Autre. Plus

encore, nous avons vu que l'identité des uns s'actualisent dans le regard des autres. La présence de nombreux personnages à l'intérieur de chaque roman est essentielle : sans cela, les héros de Poliquin ne pourraient pas exister. En d'autres mots, en endossant différents rôles qu'ils présentent à autrui, les personnages se mettent en scène. Nous avons vu que lors de cette mise en scène de soi, qu'elle s'inscrive dans la réalité ou dans l'imagination, les personnages se racontent. La question identitaire passe donc aussi par la mise en récit du passé, celui des autres et le sien propre. Dès lors, nous avons montré que les souvenirs et les expériences vécues peuplent les récits des personnages, d'où l'importance de la mémoire dans les romans de l'auteur. Dans tous les cas, la quête du héros est marquée par le désir d'effacer la passé pour repartir à neuf, pour redéfinir les termes de son identité.

Enfin, comme l'affirme Kaufmann, « [ê]tre soi-même est d'ailleurs fondamentalement une expérience impossible ; l'individuel ne se manifeste jamais à l'état pur. L'individu est toujours en situation, et en mutation permanente, dans une perspective identificatoire spécifique et changeante, utilisant des ressources diverses, dussent-elles être imaginaires » (2004, p. 124). C'est pourquoi nous ne parlons pas de résolution ou de non-résolution de la crise identitaire, mais plutôt d'avancement ou d'avortement – dans le sens d'interruption – de la quête identitaire. Ces termes impliquent davantage l'idée de mouvement, de changement, de momentanéité. Par conséquent, le héros se trouve toujours entre deux pôles, celui de l'identité problématique et celui de l'identité authentique.

Le cadre d'analyse que nous employons dans le prochain chapitre nous permet de faire ressortir les thèmes et les enjeux soulevés dans ce premier chapitre. En décortiquant chacune des représentations dans laquelle se trouve le héros du *Vol de l'ange* à la lumière des principes de la mise en scène de Goffman, nous voyons comment s'articulent dans le

dernier roman de Poliquin les concepts identitaires observés dans les romans précédents et qui rejoignent la théorie de Kaufmann.

CHAPITRE 2

LE VOL DE L'ANGE

Publié en 2014, le roman *Le Vol de l'ange* met en scène un héros ni sourd ni muet, mais qui ne parle pas. Narrateur de sa propre histoire, il raconte sa vie et celle d'autres gens qu'il a côtoyés. Le roman débute alors que la famille avec laquelle il habite depuis quatre ans s'apprête à le renvoyer aux enchères[21] : « Ainsi, on suit [le] héros, entre deux enchères, d'abord alors qu'il est enfant, ensuite, rendu à "soixante ans et demi" bien sonnés. Entre les deux ventes, Daniel Poliquin lui aura donné "50 ans de vie d'homme", faite d'errance, de séjours en prison et à l'asile, d'amours de passage. Mais aussi de petits bonheurs et douceurs glanés ici et là. » (Lessard, 2014) Le narrateur livre alors différents épisodes de sa vie dans le désordre : la chronologie des événements n'est pas respectée ; le récit est constitué d'aller-retour dans le temps. Ce brouillage de l'ordre temporel contribue non seulement à produire une intrigue captivante et complexe, mais surtout à traduire le rythme des pensées du héros. À la toute fin, le vieil homme se retrouve sur l'estrade de l'encan et c'est « son dernier show », comme le dit Poliquin en entrevue (Boréal, 2015)[22]. Car le lecteur ne sait pas ce qui va se passer : sera-t-il vendu ou se sauvera-t-il encore une fois ?

[21] Dans la prélude du roman, Poliquin explique le rituel de la mise aux enchères des enfants et des aînés qui s'est pratiqué au Nouveau-Brunswick de 1875 à 1925 : « Il s'agissait essentiellement d'encans à rebours que présidait le commissaire des pauvres de la paroisse ou quelque huissier. Cette tradition, inhumaine à première vue, avait du bon, paraît-il : les démunis, orphelins ou vieillards, évitaient ainsi l'orphelinat ou l'hospice, lieux peu recommandables à l'époque, et trouvaient un toit et du travail ; pour leur part, les fermiers y gagnaient une main-d'œuvre bon marché. » (*VA*, p. 10)

[22] Les Éditions du Boréal propose sur leur site web une page consacrée à l'écrivain. Il est possible d'y visionner, entre autres, un entretien accordé par Poliquin dans le cadre du Prix Trillium 2015, dans lequel il parle du *Vol de l'ange*, lequel figure parmi les œuvres finalistes.

2.1 UN ROMAN PICARESQUE

Ce roman, de par son « écriture jubilatoire, foisonnante et baroque » (Ouellet, 2015, p. 59), s'inscrit avec *L'Homme de paille* et *La Kermesse* dans ce que François Ouellet nomme la veine picaresque de Poliquin. Le héros du *Vol de l'ange* s'apparente de fait au héros du roman picaresque[23], lequel est marqué dès sa naissance (bâtard, enfant trouvé, orphelin) et est habituellement issu d'un milieu familial marginalisé. Il est né d'une union illégitime, et « [s]a mère n'[a] jamais signalé [s]a naissance aux autorités parce qu'elle craignait qu'on [lui] enlève » son enfant (*VA*, p. 63). La structure narrative du roman le rapproche aussi du roman picaresque :

> […] le *picaro* est habituellement le narrateur de sa propre histoire, peut-être parce que, comme le pense Maurice Molho, s'il ne racontait pas sa propre histoire, personne n'aurait l'idée de le faire ; car aucun des actes de sa vie n'est digne d'enseignement. Mais cette structure autodiégétique intègre volontiers des micro-récits, si bien que le roman picaresque est foncièrement digressif ; cette forme en apparence aléatoire trouve son pendant dans une intrigue ponctuée de multiples incidents. (Ouellet, 2011, p. 133)

Ici, faute de s'être fait légende et d'avoir trouvé quelqu'un d'autre pour raconter ses histoires (*VA*, p. 77), le narrateur-héros « se tient à lui-même un discours [sur sa vie], se parlant dans sa tête » (Ouellet, 2011, p. 163), comme avant lui le héros de *La Kermesse*. En se racontant de la sorte, il *dit qui il pense être* au moment de l'énonciation :

> […] le simple fait, pour un individu, d'énoncer les étapes qui ont marqué son cheminement identitaire, de souligner ou non, au contraire, de nier les traces de son appartenance à une communauté, à un groupe ou à une classe sociale nettement définis, correspond déjà à une volonté de projeter une image de soi en accord avec certains *a priori* idéologiques profondément ancrés dans le ici et le maintenant. (Thibeault, 2009, p. 120)

Sur quelque 316 pages, le héros de Poliquin se remémore des expériences passées (y insérant parfois ses impressions du moment), raconte ce qu'il est en train de vivre et

[23] Pour la question du roman picaresque français, F. Ouellet s'inspire de la synthèse proposée par Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

Rapport-Gratuit.com

anticipe les événements à venir. Un tel découpage narratif va de soi, puisque « derrière l'apparence des belles histoires de vie complètes et limpides, ego ne cesse en fait de se raconter des fragments de récits hétéroclites et hachés » (Kaufmann, 2004, p. 159). Dans tout le roman, notons que le narrateur ne cède qu'une seule fois la parole à un autre personnage, la gouvernante du médecin (nous y reviendrons dans une section ultérieure). Sinon, les propos des autres personnages sont rapportés directement par le narrateur. Ainsi, excepté durant le récit dont la narration est assumée par la gouvernante, le héros demeure un narrateur autodiégétique. Mentionnons qu'outre la naissance marquée du héros et la structure narrative semblable à celle du roman picaresque, le parcours du héros ressemble à celui du *picaro*. Voyons ce dernier point.

2.1.1 Parcours du héros

François Ouellet écrit « que le roman picaresque, en raison de la qualité des expériences que vit le héros et des rencontres auprès d'initiateurs qui lui permettent de progresser moralement dans la vie, fût-ce au nom d'une certaine amoralité, est foncièrement un roman d'apprentissage » (2011, p. 132). Tel est bien le cas du *Vol de l'ange*. Rappelons le parcours de la vie du héros.

Descendant du clan des Gens du Marais[24], le héros vient au monde chez celui qu'il appelle son dadda (*VA*, p. 245). À l'âge de « sept ou neuf ans » (*VA*, p. 127), il est vendu pour la première fois à l'encan. Il reste avec sa nouvelle famille jusqu'à ses seize ans, âge auquel il est affranchi et décide de partir à l'aventure. En chemin, un homme rencontré sur le bord de la route l'engage. Il travaille « un peu plus de trois ans » (*VA*, p. 170) pour lui.

[24] On dit aussi « les Gens du Marais ou les Gens de la Mer, ou bien les Gens, ou encore les Gens du Fleuve par association avec nos cousins du Nord, personne n'est sûr de leur vrai nom, même pas eux » (*VA*, p. 197).

Durant cette période, il loge « dans la cabane de pêche qui se trouvait au bout de [l]a terre [de cet homme], sur le bord de la rivière » (*VA*, p. 169-170). À vingt ans, il quitte son employeur et part « à l'aventure, la vraie cette fois » (*VA*, p. 187) : « À la gare, resté seul, j'ai étudié pendant des heures la carte de la province qui était affichée sur le mur, et avec l'aide d'un voyageur de commerce qui a bien voulu me la lire, j'ai repéré le lieu où j'étais né et j'ai pris un billet pour la direction opposée. » (*VA*, p. 187)

Pendant une dizaine d'années, il se déplace beaucoup et se fait tour à tour marin, bûcheron, cuisinier (*VA*, p. 271). En route, il s'arrête un temps « chez les Gens du Fleuve près de Néguac » (*VA*, p. 271), où il pratique le métier de contrebandier et reste ensuite quelques mois chez les sœurs qui avaient accueilli sa mère, Salomé, à l'époque (*VA*, p. 272). Il a presque quarante ans quand il entend parler « de la campagne que menait le gouvernement pour inviter les gens à occuper les côtes désertes » (*VA*, p. 275) : « Cela me semblait être une bonne affaire. Je n'avais jamais eu de terre à moi ; j'avais envie d'être propriétaire, pour faire changement, et pour faire comme les autres. » (*VA*, p. 275) Mais quatre ans plus tard, sa terre est toujours en friche et ne désirant plus être cultivateur, il décide de repartir en mer. Et alors qu'il partage une chambre au port avec l'ancienne écuyère de cirque, la gendarmerie l'arrête. Il passe quelques mois en prison et quatre ans à l'asile à la suite de son arrestation.

À sa sortie, il vit près de dix ans dans le bois : « C'est à cette époque que je me suis mis à squatter une cabane près de Cap-Enragé, où je vivais surtout de contrebande d'alcool et de troc. » (*VA*, p. 301) Mais après que le propriétaire légitime de la cabane y ait mis le feu, le héros trouve refuge dans la forêt de Haute-Aboujagane (*VA*, p. 57). Il se fait arrêter une dernière fois à cet endroit, mais pour le remercier de son aide, le sergent qui procède à son arrestation *volontaire* lui propose un marché :

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> Quand nous avons été bien reposés tous les deux, il m'a proposé un plan d'action. Il classerait mon affaire d'alambic et s'arrangerait avec le quartier général pour faire disparaître mon casier judiciaire. Puis il me conduirait à Cap-Pelé, où le greffier lui devait quelque faveur, et l'on me mettrait à l'encan des vieux. C'était bien pensé : j'aimais l'idée de l'encan, car de ce côté, au moins, j'aurais la chance de trouver un coin tranquille et de gagner un peu ma vie. (*VA*, p. 64)

Il habite depuis avec la famille qui l'a acheté : « Il y a maintenant quatre ans que je vis sous leur toit […]. » (*VA*, p. 15) C'est cette même famille qui, ne pouvant plus le garder, le reconduit à son dernier encan, lequel clôt le roman.

Au contact de ces gens, notamment son dadda et ses deux premiers employeurs, le héros développe divers savoir-faire et qualités morales qui le suivent tout au long de son parcours. Nous verrons d'ailleurs, dans les sections qui suivent, comment certains de ces apprentissages ont pu lui servir dans différentes contextes. Mais avant, nous voudrions souligner un dernier point concernant le *picaro*. Le héros picaresque est souvent un personnage de hors-la-loi, et pour le cela, le héros du *Vol de l'ange* s'en rapproche. Nous constatons aussi, ne serait-ce qu'en survolant le bref résumé présenté ci-haut, que « les thèmes du voyage, de la fuite et de l'errance sont ici structurants » (Ouellet, 2011, p. 133) comme dans le roman picaresque. Enfin, François Ouellet souligne que « le paraître, l'illusion, l'imposture, la multiplicité des rôles, le théâtre sont pour [le *picaro*] des formes naturelles » (2011, p. 133), ce qui nous ramène aux idées proposées par Erving Goffman et par Jean-Claude Kaufmann auxquelles nous nous référons pour étudier la question identitaire chez Poliquin : celles de la *présentation de soi* et de l'*invention de soi*. La première passe par l'étude de la mise en scène et la seconde par les ressources dont dispose le héros.

2.2 LES REPRÉSENTATIONS DU HÉROS

Dans la présente section, nous étudions les mises en scène dans lesquelles le héros se trouve lorsqu'il est en présence d'un « public ». Pour ce faire, nous les avons classées en trois catégories : le quotidien, les femmes et la loi. Chacune d'elles est subdivisée en représentations. Rappelons que nous entendons par représentation « la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continuelle de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité » (Goffman, 1973, p. 29). Puisque dans ces représentations le héros entre en interaction avec d'autres personnages – et que nous considérons une interaction comme un dialogue entre deux groupes qui échangent simultanément les « rôles » d'acteur et de public –, nous désignons ici comme acteur le héros et comme public les autres personnages, tel que le suggère Goffman[25].

Rappelons qu'un public peut adhérer ou non à la représentation donnée à son intention par un acteur. Ce même public peut également choisir de voir un acteur d'une manière tout à fait différente de l'image que ce dernier lui propose. Ces deux derniers énoncés rappellent une des conclusions du premier chapitre de ce mémoire : chaque sujet est conscient du pouvoir qu'a autrui de lui reconnaître ou non une identité, et cela passe par l'image projetée par le sujet ainsi que par l'image que se fait autrui de ce même sujet. Dans le même ordre d'idées, Jean-Claude Kaufmann soutient que « [l]'image est donc bien plus centrale qu'on ne croit (superficielle et futile) » (2004, p. 70) :

> [Elle est] un moment obligé dans la construction sociale de l'individu. Elle n'est cependant pas tout. Elle n'est précisément qu'un moment, un moment bref. Elle trompe par omission. En créant l'illusion de tout dire par son instantanéité totalisante. Alors

[25] « Si l'on traite une interaction comme un dialogue entre deux équipes, il est parfois commode de donner à l'une le nom d'équipe des acteurs et à l'autre le nom de public ou d'équipe des spectateurs, en négligeant provisoirement le fait que le public, lui aussi, donne une représentation d'équipe. » (Goffman, 1973, p. 92)

> que l'individu est un processus dynamique et ouvert, insaisissable, vivant au milieu de milliers et de milliers d'autres images. (2004, p.70)

Ainsi, on retrouve pour un même acteur plus d'une représentation : il existe donc autant de représentations qu'il existe de publics pour cet acteur. Voyons maintenant comme s'articule dans le roman ce type de représentations.

2.2.1 Le quotidien

En retraçant le parcours du héros, nous remarquons que ce dernier a habité à plusieurs endroits, et rarement seul. De nombreux personnages ont donc partagé son quotidien. Nous retrouvons dans cette catégorie du quotidien les représentations pour lesquelles le héros agit comme unique membre de l'équipe des acteurs (en opposition aux représentations d'équipe à plusieurs membres que nous étudierons dans la prochaine section) en face de ces gens.

D'abord, le héros passe les premières sept ou neuf années de sa vie chez son dadda, où il est considéré dans un premier temps comme un membre à part entière de la famille. Ces gens qu'il reconnaît comme « [s]es grands-parents » (*VA*, p. 256) avaient engagé à l'époque sa mère pour qu'elle prenne soin de leur fille infirme : « En quelques semaines, la famille de trois était passée à quatre, en attendant d'être six. Ma demi-sœur est née deux jours après moi. La maison retentissait de cris d'enfants, mais tous les adultes étaient heureux. » (*VA*, p. 244) Les membres de cette famille se reconnaissent mutuellement comme tels :

> J'étais sûr que tous les habitants dans cette maison s'aimaient, même si l'on ne disait jamais de mots comme ça. Ils étaient tous bons pour moi, et moi je faisais de mon mieux pour leur rendre leurs bontés. Ces sentiments me suffisaient, c'était tout ce dont j'avais eu besoin pour grandir heureux. (*VA*, p. 128)

En outre, durant ses premières années de vie, le héros s'identifie totalement à sa demi-sœur, comme s'il ne formait qu'un avec elle :

> Naturellement, j'adorais ma demi-sœur. Elle aimait que je la protège et j'aimais mon rôle d'aîné. Après que nous avons cessé de partager le lit de notre mère, nous avons dormi ensemble pendant des années. Nous jouions toute la journée, nous prenions tous nos repas ensemble, nous allions sur le pot en même temps, nous avons eu les mêmes maladies d'enfants et nous n'avons jamais été séparés un seul jour, une seule nuit. C'était comme si nous avions été mariés depuis la naissance. (*VA*, p. 247-248)

Jusqu'alors le héros se décrit comme étant « le petit garçon le plus heureux de la terre » (*VA*, p. 249). Cependant, sa mère l'abandonne, sa nanna décède, sa demi-sœur est confiée à une parente en ville et son dadda est obligé de se donner à un de ses fils : le décor reste le même, mais le public change et le héros n'est plus traité de la même façon. Il perd sa place et devient le « bâtard à Salomé » (*VA*, p. 262). Il lui est désormais interdit d'agir comme un membre de la famille ; on exige de lui qu'il campe un nouveau rôle, celui de domestique :

> La famille du fils était déjà installée, et depuis quelques jours je dormais sur une paillasse à côté du poêle que j'étais chargé d'allumer le matin et d'alimenter toute la journée. La femme du fils disait que c'était une bonne préparation à ma vie d'enfant domestique. Les enfants étaient gentils avec moi, même si leur père fronçait les sourcils chaque fois que l'un d'eux me souriait ou avait un bon mot pour moi. (*VA*, p. 263)

Alors qu'il était traité comme l'égal de sa demi-sœur, on ne lui reconnaît même plus le statut d'enfant au même titre que les autres.

Dans sa nouvelle famille – celle qui le prend à l'encan des enfants –, le héros acquiert ce qu'il nomme son « sens politique » (*VA*, p. 160), c'est-à-dire qu'il développe « des attributs indispensables à un acteur pour réaliser avec succès la mise en scène de son personnage » (Goffman, 1973, p. 197). Autrement dit, il apprend à *jouer*. Notons d'abord qu'à son arrivée, le héros n'est pas seul à entrer en scène : il est accompagné du « petit blond ». La place qu'il occupe dans la maison et le rôle qu'il y joue sont dès le départ

définis par opposition avec ceux de l'autre orphelin : « Il était le vœu de la mère exaucé, et moi j'étais le futur engagé. » (*VA*, p. 141) Cette dissemblance est renforcée par le discours des trois sœurs : « Elles n'ont pas été longues à s'entendre pour dire que le petit blond était le plus beau des deux – ce qui était vrai, j'en conviens – et qu'il serait à elles – ce qui m'a fait un peu de peine. Elles ont décidé aussi qu'il dormirait dans leur chambre et que moi j'irais chez les garçons. » (*VA*, p. 140) Dans cette maison, le petit blond représente tout ce qui n'est pas permis au héros d'*être* : « En un mot, il avait tout pour lui, il était le maître d'un univers que je rêvais de pénétrer. » (*VA*, p. 145) Plus encore, « le petit était de la famille, lui » (*VA*, p. 150). Ce phénomène identitaire qui s'opère par un procédé d'opposition est « considérablement accentué par la compétition interindividuelle dans laquelle nous sommes immergés » (Kaufmann, 2004, p. 254). C'est donc la présence des parents et des autres enfants qui accentue la « rivalité inavouée avec le petit blond » (*VA*, p. 145), puisque sans public, elle s'efface : « Nous avions presque réussi à devenir amis, lui et moi, après le départ de la dernière. Il n'y avait plus personne pour alimenter ma rivalité stupide avec lui. » (*VA*, p. 161) Entre temps, le héros apprend tout de même à jouer le rôle qui lui est attribué et finit par l'accepter, comme d'autres héros avant lui. Seulement, c'est la première fois qu'un personnage de Poliquin accepte si jeune de jouer le jeu ; rappelons-nous que ce n'est qu'à la fin du roman – et de sa vie – que Lusignan, par exemple, consent à jouer dans le « théâtre du village » (*K*, p. 263).

Pour revenir au héros du *Vol de l'ange*, il conserve jusqu'à ses seize ans le même rôle – inférieur aux autres – au sein de cette deuxième famille :

> Personne n'avait pris la peine de se présenter. Ils existaient tous dans mon esprit, mais moi pas tant que cela dans leurs têtes à eux. J'étais le petit engagé, et l'on m'a toujours appelé comme ça, même après que je suis devenu un homme. (*VA*, p. 144)

> Les garçons m'étaient reconnaissants de les soulager des corvées matinales, mais leur amitié était distante ; reste que j'étais un employé. Quant aux filles, quand elles avaient eu leur tour avec le petit blond, elles reportaient parfois sur moi leurs attentions maternelles. Elles ne m'inondaient pas de leur affection inemployée, non, mais elles s'intéressaient un peu à moi et essayaient d'être bonnes. Moi je me tenais sur mes gardes, je ne faisais rien pour attirer leurs regards, je leur rendais service volontiers, et je crois qu'elles appréciaient le fait que je gardais mon rang dans la maison. Pour elles, je n'étais que le petit engagé, je n'étais pas un enfant comme elles ou le petit blond. (VA, p. 150-151)

Il est d'ailleurs pleinement conscient de son statut d'infériorité : « [L]'idée qu'on se faisait de moi était faite et immuable. Nous vivions dans un ordre qui ne tolérait aucun bouleversement. Je m'en suis rendu compte à temps et j'ai évité ainsi toute erreur. » (*VA*, p. 154) En acceptant d'endosser ce s*ocial role*[26], le héros doit remplir les devoirs liés au statut d'employé de ferme, en accomplir les tâches et en maintenir la « façade[27] » : « Il fallait nous habiller et sortir de la chambre sans faire de bruit, puis nous glisser hors de la maison pour aider le père à faire le train et à soigner les poules. » (*VA*, p. 143) Au demeurant, c'est souvent en commettant des erreurs qu'un acteur apprend les règles du jeu :

> Mais j'ai eu ensuite le réflexe de faire comme chez moi : je suis allé au comptoir avec mon verre, mon assiette et mes couverts pour les laver. Un des garçons a étouffé un rire qu'il voulait entendu. La mère a seulement dit : « Pose ça sur le comptoir. Ici, ce sont les filles qui débarrassent et font la vaisselle, rien qu'elles. » Ce fut mon premier faux pas, mais non le dernier. (*VA*, p. 142)

L'actualisation d'une routine passe donc par la pratique et pour en maintenir la « façade », il est préférable qu'un acteur évite tout faux pas en présence du public, mais aussi qu'il lui cache certaine information qui serait « incompatible avec l'idée qu'il souhaite donner à son activité » (Goffman, 1973, p. 47). Dans le roman, le héros développe certaines « techniques

[26] Erving Goffman définit le *social role* comme étant « l'actualisation de droits et de devoirs attachés à un statut donné, on peut dire qu'un *social role* recouvre un ou plusieurs rôles (*parts*) et que l'acteur peut présenter chacun de ces rôles, dans toute une série d'occasions, à des publics du même type ou à un seul public constitué par les mêmes personnes » (1973, p. 24).
[27] Voir p. 93 pour la définition.

de maîtrise des impressions » (Goffman, 1973, p. 197), dont la dissimulation : « J'ai encore agi comme si je n'avais rien compris, chose que j'ai dû faire presque toute ma vie. » (*VA*, p. 142) Il apprend également à contrôler les impressions de son public non pas seulement pour cacher les siennes propres, mais aussi pour tirer avantage de certaines situations.

Il exerce son talent pour la comédie avec la sœur du milieu. Lorsqu'elle entreprend de lui faire l'école, le héros constate qu'elle « admir[e] davantage son talent d'enseignante que [s]es aptitudes à l'apprentissage » (*VA*, p. 153). Alors pour « la remercier de [lui] avoir accordé un peu d'intérêt » (*VA*, p. 153), il accepte volontiers de « faire l'élève » (*VA*, p. 156) :

> J'ai feint l'intérêt le plus possible pour la faire accélérer. Je l'ai laissée gagner la première fois [aux dames] pour lui montrer que j'étais un débutant appliqué. […] J'ai laissé la deuxième [partie] s'étirer un peu plus, elle a gagné avec mon aide, et elle m'a complimenté de nouveau. (*VA*, p. 152)
>
> Mais pour rester dans ses bonnes grâces, je lui ai donné entière satisfaction au piano et aux jeux de cartes. Je savais déjà jouer à l'oreille et il n'existait pas de jeu de société sur terre que je ne connaissais pas grâce à nanna et à dadda. Je n'avais qu'à lui donner la certitude d'un progrès régulier et à ne jamais trop m'avancer. (*VA*, p. 157)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Parmi tous les membres du public, un seul n'est pas dupe : « Me considérant d'un air sévère, la mère a répondu : ''Il vous a tous bien eus. Il joue pas mal, mais il savait probablement jouer avant de mettre les pieds chez nous.'' » (*VA*, p. 155) Bien que la mère ait été la seule à percer son secret – sa jeune enseignante étant « trop imbue d'elle-même pour voir clair en [lui] » (*VA*, p. 156) –, son adresse aux dames a pour le moins « modifié [son] statut dans la famille » (*VA*, p. 155) :

> Le monsieur me parlait plus doucement désormais, comme si ma prouesse m'avait changé en un être humain normal. Les garçons ont cessé de me prendre pour un innocent, et ils se retenaient désormais pour ne pas faire de réflexions désobligeantes sur ma personne qui me blessaient à l'âme. Avec les filles, cependant, je

> pouvais tout à fait crier victoire. Je leur avais prouvé que je n'étais pas juste bon à nourrir les poules et à pelleter du fumier. (*VA*, p. 155-156)

En plus de ne plus être pris « pour un crétin » (*VA*, p. 154), cette duperie attire sur lui l'attention de la sœur cadette (nous y reviendrons plus loin). Enfin, au moment où le père lègue la ferme, le héros perd sa place, chassé une fois de plus par le fils aîné :

> Il restait le monsieur, qui avait vendu son commerce à un étranger, et le fils aîné qui avait étudié l'agronomie. Il allait un jour hériter de la ferme, qui avait pris beaucoup d'expansion. Il était marié et avait déjà deux filles. Je m'entendais bien avec sa femme, mais elle ne s'entendait pas avec moi. À ses yeux, j'étais de trop dans la maison, ce qui ne me blessait nullement parce que moi aussi je me sentais de trop. (*VA*, p. 161)

Après avoir « fini les corvées du matin » (*VA*, p. 163), il quitte cette scène, emportant avec lui toutes les compétences dramaturgiques – ou politiques, pour reprendre ses termes – qu'il y a acquises.

Par la suite, le héros entre au service d'un fermier qui a « grand besoin d'un homme de confiance » (*VA*, p. 170) pour l'aider sur sa ferme. Pour la première fois, le héros n'est plus traité « en enfant dont on a pitié » (*VA*, p. 171) ; il est désormais traité en véritable employé :

> On me faisait manger à table avec tout le monde, mais j'étais servi le premier, comme un invité. Je ne mangeais seul que lorsqu'il y avait de la visite, auquel cas on me demandait de manger avant tout le monde afin de ne pas déranger. J'étais d'accord : je tenais à être traité en employé […]. (*VA*, p. 170-171)

> Avant, chez les autres, je devais travailler sept jours par semaine. Là, j'avais mon dimanche et même le samedi après-midi. (*VA*, p. 172)

Il est d'ailleurs maintenant libre d'essayer d'autres rôles puisqu'il se trouve sur une nouvelle scène devant un nouveau public : « Sa femme avait bon cœur et les enfants étaient gentils, mais ce que j'aimais surtout chez eux, c'était qu'ils ne m'avaient pas connu petit ; j'avais l'impression d'avoir toujours été un homme pour eux. J'en avais assez, alors, d'être

Rapport-Gratuit.com

jeune. » (*VA*, p. 170) Mais cela ne l'empêche pas pour autant de conserver le rôle du « bon travaillant, toujours prêt à en faire un peu plus que ce qu'on lui demande » (*VA*, p. 150).

À ce propos, le salaire qu'il reçoit maintenant en échange de son travail – et qui traduisent une forme d'ascension sociale – lui permettent de jouer un nouveau rôle auprès des enfants de la famille :

> Mon premier gros achat là-bas a été une bonbonnière pleine de friandises assorties que j'ai donnée aux enfants de la maison parce que j'aurais aimé qu'on me fasse le même cadeau à leur âge. À voir leur joie étonnée, je m'étais senti enfant moi-même de nouveau ; mais un enfant qui avait réussi dans la vie et était devenu un bienfaiteur prodigue. Je donnais : j'étais riche. (*VA*, p. 172)

Ce sont pour les mêmes raisons qu'il participe activement à la préparation des festins : « Je faisais souvent officier de cuisiner bénévole, car j'aimais voir les visages heureux de ceux qui mangent à leur faim. » (*VA*, p. 173) Convaincant dans ce rôle, le public accepte de lui reconnaître une identité d'homme bon et généreux. Le jour de son départ, sa nouvelle famille est d'ailleurs bien triste de le laisser partir :

> Le matin du départ, mon patron m'a conduit à la gare. J'avais eu beaucoup de mal à me séparer de la famille, surtout des enfants qui pleuraient ouvertement ; moi aussi je pleurais au-dedans de moi. Ce qui m'avait le plus ému avait été le beau paquet bien ficelé que m'avait donné la dame et qui contenait de quoi manger pour deux jours. (*VA*, p. 187)

La dame de la maison avait vu juste quant au désir du héros de partir à l'aventure et lui avait signé son congé :

> Laisse-le aller. Il est bien chez nous, ça paraît, mais tu ne peux pas en vouloir à un jeune homme d'avoir envie de voir le monde. Nous sommes sa seule famille, mais il est bien trop jeune pour se laisser enterrer ici. Son heure est venue, un point c'est tout. Plus de danger qu'il aboutisse à l'orphelinat, il peut se tirer d'affaire. Les gendarmes ne risquent pas de l'arrêter pour vagabondage. Il a de l'argent à lui, et il pourra s'établir où bon lui semble. Et si jamais on l'arrête, nous nous porterons garants de lui. Laisse-le aller, va. On trouvera quelqu'un d'autre. (*VA*, p. 186-187)

Encore une fois, un membre du public – en l'occurrence la mère – devine les pensées du héros : « Cette femme, quoiqu'elle fût très polie avec moi, ne m'avait jamais dit plus de trois mots, elle avait prouvé qu'elle me comprenait mieux que moi-même. C'est si bon d'être compris sans avoir à s'expliquer. » (*VA*, p. 187) Comme quoi les mères en savent peut-être toujours plus chez Poliquin.

Après quelque vingt ans d'aventure, le héros décide de jouer un tout nouveau rôle, celui de colon. Rapidement, il se fait « une réputation de charpentier » (*VA*, p. 276) et préfère ce rôle à celui de cultivateur : « J'aurais aimé finir le travail, mais j'étais trop occupé à louer mes services aux voisins qui se bâtissaient et m'engageaient comme ouvrier moyennant paiement. » (*VA*, p. 276) Parallèlement, un des membres du public le soupçonne de dissimuler quelque activité illégale. Il s'agit de l'agent fédéral :

> Il m'a demandé sur un ton blagueur si je n'avais pas de quoi de plus corsé à boire dans ma maison. Je n'ai pas bronché, je savais trop bien que le gouvernement interdisait la possession d'alcool dans la colonie, tout le canton était sec, et je risquais l'expulsion si l'on en trouvait chez moi. Alors, j'ai fait le sourd. Il a fini par s'en aller, mais non sans me dire qu'il repasserait. (*VA*, p. 284)

Pour ne pas se trahir, le héros emploie la même technique de maîtrise des impressions que dans sa jeunesse ; et comme il est un acteur prudent, il sait qu'une rupture aussi minime soit-elle dans sa représentation peut causer sa perte. Or, l'agent fédéral est aussi l'agent des terres, le greffier municipal et le juge de paix (*VA*, p. 283) ; le héros pense donc qu'il serait bon de « tirer parti de la situation pour [s]e le concilier » (*VA*, p. 284) :

> La semaine suivante, je lui ai glissé une flasque de rhum dans la main pour qu'il baptise lui-même son café ailleurs. Il en avait les larmes aux yeux. Il était conquis. J'ai su que je le tenais le jour où il m'a proposé de l'argent pour son alcool et que je l'ai mis à la porte sans ménagement. Quand il est revenu le lendemain matin, il m'a supplié de lui pardonner son manquement à l'amitié jurée. (*VA*, p. 285-286)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Cet épisode montre que rien n'empêche un membre du public jugé d'abord comme menaçant de devenir un complice. Toutefois, l'inverse est aussi vrai : « Quand le mari est venu chercher sa ration d'alcool, je lui ai fait comprendre que je ne lui en procurerais plus, que c'était fini. (Je faisais ça pour elle, mais j'étais sûr qu'il n'en saurait jamais rien.) Il est sorti d'un pas rageur : ''Tu vas me payer ça, mon salaud !'' » (*VA*, p. 288)

Nous remarquons aussi – dans ce même décor – qu'il arrive parfois au héros d'endosser à nouveau son rôle d'engagé, mais que cette fois, il lui sert de doublure :

> Chaque fois que j'arrivais à m'incruster chez une femme qui n'était pas parvenue à trouver mieux que moi, elle me faisait passer pour son engagé. Ça m'évitait les ennuis avec les gens des alentours, et les racontars, qui allaient toujours bon train au début, finissaient par se calmer. Les gens disaient : « Elle ne doit pas le prendre dans son lit la nuit, pas lui, quand même ! » Ainsi, j'ai poursuivi avec plusieurs femmes délaissées la carrière d'engagé que j'avais entrepris si jeune, après mon premier encan. (*VA*, p. 281)

Nous étudierons plus loin cette représentation particulière. Pour l'instant, notons seulement qu'il s'agit d'une forme de représentation frauduleuse, non pas dans le sens où le héros tente de tromper ou de frauder, mais simplement de « falsifier la représentation des faits » (Goffman, 1973, p. 61). Évidemment, ce type de représentation place les acteurs – ou l'acteur s'il joue sans complice – dans une position précaire, « car, à n'importe quel moment de leur représentation, un événement peut venir les surprendre et contredire brutalement ce qu'ils ont affirmé en public, leur infligeant ainsi une humiliation dans l'immédiat et leur faisant perdre parfois définitivement leur réputation » (Goffman, 1973, p. 61). C'est précisément ce qui finit par arriver au héros qui entretient une liaison amoureuse avec la femme de l'agent fédéral, d'où l'hostilité renouvelée de ce dernier : « Évidemment, notre histoire s'est sue. Toute se sait dans une petite colonie. Elle continuait

de cohabiter avec son mari, qui ne lui adressait plus la parole et se contentait de m'envoyer des avis, des requêtes, des menaces. » (*VA*, p. 291)

Enfin, la deuxième famille qui le prend à l'encan est le dernier public de cette catégorie devant lequel le héros donne une représentation. Exposons d'abord la manière dont son nouveau public le traite à son arrivée :

> Nous étions attendus : une femme et un homme entourés d'une bande d'enfants, et ceux-ci étaient tellement nombreux et agités qu'on aurait eu du mal à les compter. La femme n'avait même pas l'air d'être là tellement son visage était insignifiant ; l'homme avait une face à mordre un chien. Il m'a dévisagé longuement et s'est permis ensuite des observations déplacés comme en font les malpolis devant les étrangers qui ne parlent pas la langue du lieu. (*VA*, p. 66)

En fait, les membres de ce public le considèrent de prime abord comme une non-personne, c'est-à-dire que lorsque le héros se trouve en leur présence, ils agissent comme s'il n'était pas là. À ce propos, Goffman écrit que « [l]es personnes très jeunes, les très vieilles et les malades en sont des exemples [de non-personnes] bien connus » (1973, p. 147). Cependant, le héros reprend le contrôle de la représentation : « À un moment donné, j'en ai eu assez des plaisanteries stupides du voisin et j'ai décidé de faire un maître. J'ai enlevé mon chapeau et ma veste, j'ai relevé la manche de mon bras droit et j'ai planté mon coude sur la table en fixant le voisin grossier pour le défier. » (*VA*, p. 67) Sa victoire[28] lui permet de montrer à son nouveau public « un aspect amélioré ou idéalisé de [lui]-même » (Charles H. Cooley cité par Goffman, 1973, p. 40), modifiant par le fait même la perception qu'a de lui ce public : « Les enfants ont tous cessé de crier ; les adultes ne disaient plus rien, eux non

[28] « Je l'ai battu, et c'est arrivé si vite que les enfants ont cru que leur père s'était laissé faire par galanterie envers moi. J'ai alors remonté la manche de mon bras gauche. L'homme en a fait autant, avec un rire mauvais. Je l'ai vaincu de nouveau mais avec encore plus de facilité. Il a compris alors que j'étais gaucher, moi aussi. » (*VA*, p. 68)

plus. J'ai renfilé ma veste, j'ai remis mon chapeau, et je me suis éloigné en homme qui demande à réfléchir. » (*VA*, p. 68)

Par la suite, « sa représentation tend à s'incorporer ou à illustrer les valeurs sociales officiellement reconnues, bien plus, en fait, que n'y tend d'ordinaire l'ensemble de son comportement » (Goffman, 1973, p. 41) :

> On m'a fait asseoir au bout de la table, comme un seigneur en visite, et l'on m'a servi le premier. J'ai étonné ma nouvelle famille en allant prendre dans ma valise une serviette enroulée dans un anneau, cadeau de la femme du sergent, je n'en avais jamais possédé avant. […]
> Avant de monter me coucher, je me suis retiré dans un coin pour faire semblant de lire les quelques pages du livres de contes que je traîne avec moi depuis une quarantaine d'années. Je ne sais pas lire, mais j'ai entendu les histoires qu'il contient tant de fois que je n'ai qu'à mettre le doigt sur une page donnée pour savoir ce qu'il y a d'écrit dessus, et le souvenir du récit défile tout seul : *Le Chat botté, Cendrillon, Riquet à la houppe*… Je fais comme si j'en lisais un petit bout tous les soirs. (*VA*, p. 68)

Le passage qui suit montre que le héros maîtrise en effet le processus d'idéalisation des impressions, puisque « [c]ette comédie » (*VA*, p. 69) influence avantageusement la manière dont sa nouvelle famille le perçoit :

> Le tir au poignet, la serviette de table, le livre, rien que cela a fondé mon prestige pour de bon dans cette maison. J'entendais les parents dire aux enfants que j'étais un gentleman et non quelque quêteux trouvé sur le bord de la route, que j'avais peut-être été quelqu'un dans mon jeune temps et que seul un grand malheur m'avait conduit chez eux. […]
> Ce premier jour a donné le ton aux quatre années qui ont suivi. […] On ne m'appelait pas autrement que le Gentleman même si l'on savait mon prénom et mon nom du moment. Quelques semaines après mon arrivée, chacun, parents et enfants, avait sa serviette et son anneau. (*VA*, p. 68-69)

Goffman soutient que l'idéalisation est un aspect important du processus de socialisation, puisque, et il cite Charles H. Cooley, « [s]i l'on essayait jamais de paraître un peu meilleur qu'on est, comment pourrait-on faire des progrès ou "plier la machine" ? » (1973, p. 40)

Dans un autre ordre d'idées, nous avons vu précédemment qu'en tant que pensionnaire de la paroisse, le héros est amené à accomplir les tâches quotidiennes liées au rôle d'engagé. De ce fait, il aide aux travaux manuels et accompagne la dame dans la préparation des repas : « La dame me laissait cuire le pain et rôtir les viandes quand il y en avait. J'aidais le bonhomme dans ses travaux quand il faisait trop pitié. » (*VA*, p. 71) En plus, le héros joue un rôle de *nounou* auprès des enfants :

> Je m'amusais beaucoup avec eux. […] Je leur enseignais à compter avec des jeux de cartes, et quand ils étaient malades, je les berçais ou les épatais avec mes tours de magie. Il y en avait un, le dernier des garçons, qui venait me voir quand il avait mal aux oreilles, pour que je lui souffle la fumée de ma pipe dans l'oreille ; après, il se couchait par terre à côté de moi, et je lui caressais les cheveux jusqu'à ce qu'il s'endorme. (*VA*, p. 71)

Il semble d'ailleurs qu'un lien particulier l'unisse à ces enfants, eux qui l'ont toujours vu tel qu'il était à son premier jour dans leur maison (*VA*, p. 15) :

> Les petits se sont mis à pleurer encore plus fort qu'elle [la dame de la maison], et puis, un à un, ils sont venus m'embrasser, pour la première fois depuis mon entrée dans la maison. On dirait qu'ils se sont attachés à moi, comme moi à eux. Un lien invisible nous a tous enlacés à notre insu, l'effet de notre coexistence pacifique et heureuse. Le genre d'amour qui apparente les inconnus malgré eux. (*VA*, p. 87)

Parce qu'il sait la fin proche – « [l]a banque va saisir la maison » (*VA*, p. 123) –, le héros se montre fort devant eux : « C'est beaucoup plus cela qui m'inquiète, et c'est précisément cette inquiétude que je dois leur cacher afin de leur donner ce courage qu'ils n'ont pas. Pour la première fois, je voudrais être le riche bienfaiteur des livres d'images qui aurait les moyens de soulager leur misère. » (*VA*, p. 88) Le héros sait qu'il doit bientôt les quitter parce que le comportement de l'homme et de la dame envers lui change radicalement.

Le héros rapporte cinq faits qui montrent clairement qu'« ils [l]e traitent différemment » (*VA*, p. 13) depuis qu'ils savent qu'ils ne pourront plus le garder sous leur toit. Il remarque d'abord un changement dans le comportement de la dame :

> L'autre jour, par exemple, la dame m'a souri. Mauvais signe. La fois d'avant, c'était le Premier de l'an, quand j'ai offert des oranges à la famille. L'autre jour, c'était pour avoir guéri l'abcès qui lui meurtrissait la bouche depuis des semaines. (*VA*, p. 13)
>
> Ce matin, la dame m'a demandé, pour la troisième fois cette semaine, si j'avais du linge à faire laver. Autrement dit, elle veut que je parte d'ici avec une valise pleine de vêtements propres pour que personne ne l'accuse d'être une salope et de s'être mal occupée de moi. (*VA*, p. 25)

Il observe ensuite un changement similaire dans le comportement du monsieur : « Autre signe : le monsieur m'a offert de son tabac dimanche dernier, après le souper. La dernière fois, c'était aussi pour le Premier de l'an. » (*VA*, p. 14) Enfin, il constate un changement dans les agissements du couple :

> Dernier indice qui ne trompe pas : la dame et le monsieur me parlent calmement désormais au lieu de me hurler après. Il y a maintenant quatre ans que je vis sous leur toit, et ils viennent tout juste de comprendre que j'entends très bien tout ce qu'on me dit même si je n'ouvre jamais la bouche. (*VA*, p. 15)
>
> Il y a autre chose : la dame et le monsieur ont cessé de parler de moi en ma présence comme si je n'y étais pas, comme ont fait avec un vieux qui n'a plus sa tête. Quand ils discutent de mon cas, désormais, ils baissent le ton et s'éloignent pour parler plus à leur aise, et je n'entends plus alors que des murmures qui m'angoisseraient si j'étais moins sûr de moi. (*VA*, p. 21)

Ces dernières observations nous permettent de voir qu'un événement – ici la faillite du monsieur – qui survient dans une représentation sans qu'aucun des acteurs ou membres du public ne l'ait planifié influence directement la façon dont chacun – ici la dame et le monsieur – joue son ou ses rôles.

Selon ce qui précède, nous constatons qu'au cours des représentations données devant public, le héros a incarné plus d'un rôle, en en trimbalant certains d'un endroit à

l'autre et en en laissant d'autres derrière. Comme le rappelle Kaufmann, « [l'individu] n'est jamais tout à la fois, il réactive ces différentes facettes de sa personnalité selon les moments et les situations, en lien avec des univers, des systèmes de valeurs, et des personnes particulières » (2004, p. 128). Plus encore, nous avons vu que les membres du public ont le pouvoir de cantonner le héros, favorablement ou non – un peu à la manière des habitants de Sioux Junction par rapport à l'Obomsawin –, dans un ou des rôles :

> L'ennui, c'est qu'il y a des gens qui me prennent pour un demeuré : ils se croient obligés de me parler à tue-tête et de se livrer à des gesticulations pénibles qui les ridiculisent et m'amoindrissent. (*VA*, p. 15)
>
> D'ailleurs, toute ma vie, l'imagination de mes semblables m'a nanti de talents que je n'ai jamais possédés. Il m'est arrivé ainsi qu'on me prenne pour un poète, un philosophe, un prophète et un saint. (*VA*, p. 76)

Pour chaque rôle endossé ou imposé, l'individu se forme une identité (une image de soi) conforme ou non aux images socialement proposées pour ce rôle (Kaufmann, 2004, p. 71). Ainsi, d'enfant aimé à bâtard, de petit engagé à employé, de cultivateur à pensionnaire de la paroisse, le héros est défini, à un moment ou à un autre, par chacun de ces rôles, mais aussi par ceux qui suivent.

2.2.2 Les femmes

Nous étudions ici les représentations dans lesquelles le héros se trouve en face des femmes qu'il a aimées. Nous séparons ces représentations de celles présentées ci-haut, puisque comme nous l'avons précisé dans le premier chapitre – examinant plus spécifiquement les cas de Calvin Winter et de Lusignan –, les situations amoureuses placent le sujet dans un rapport à l'autre encore plus marqué que pour toute autre situation.

Nous avons mentionné plus tôt que le talent du héros pour les dames et le piano avait attiré l'attention de la sœur cadette qui, par la suite, « aime bien [lui] faire la lecture, le soir » (*VA*, p. 158). Cet épisode marque les débuts du héros sur la scène amoureuse :

> La première fois que j'ai joué une sonatine du début à la fin, devant toute la famille rassemblée, ma maîtresse a été applaudie chaudement. Même le petit blond applaudissait. Ce que personne ne savait, c'était que je l'avais joué pour celle des sœurs que je préférais, la cadette. Je me rappelle l'avoir fixée plus longuement que d'habitude pour voir si elle avait deviné mon sentiment : peine perdue. (*VA*, p. 158)

Rapidement, il s'aperçoit que l'amour ne peut exister que s'il est partagé ; pour pouvoir s'actualiser, il doit être reconnu par l'Autre : « À ses yeux aussi je n'étais qu'un jouet inanimé qu'elle pouvait écarter quand bon lui semblait. C'est comme ça que j'en suis venu à ne plus l'aimer. » (*VA*, p. 159) Comme il le dit, « la première fois qu'on aime, on est seul. Il faut du temps pour que l'amour devienne réciproque. Heureusement, ça finit toujours par arriver, surtout si l'on a aimé seul longtemps » (*VA*, p. 158).

Au début de la vingtaine, le héros fait la connaissance de la Rougette, en qui il reconnaît une complice grâce à qui il pourra devenir « un homme […] pour vrai » (*VA*, p. 182) : « La première fois que nous nous sommes regardés, nous avons tous les deux reconnu un complice dans l'autre. » (*VA*, p. 180-181) Pour la première fois, il est reconnu par une femme : « Nous nous possédions l'un l'autre, nous existions l'un et l'autre dans notre chair pour un autre être humain […]. » (*VA*, p. 182). Plus encore, la Rougette aime « se montrer avec [lui] dans son coin » (*VA*, p. 185) :

> En me présentant à sa famille, mon amie m'avait fait comprendre qu'elle n'avait pas honte de moi ; ça m'avait fait plaisir. En m'offrant un coup à boire, son père m'avait traité en homme. Pour la première fois depuis l'encan des enfants qui m'avait séparé de ma première famille, j'avais la conviction d'exister pour d'autres que moi ; je n'étais plus seul dans ma tête. (*VA*, p. 184)

Quelques mois plus tard, le héros perd sa partenaire de jeu, ce qui met fin à cette représentation. Avant d'aller plus loin, soulignons qu'avec elle, le héros en vient à « confondre la pitié et le désir, mélange savant » (*VA*, p. 182) qui orchestre les prochaines représentations, celles qui mettent en scène des mères célibataires.

Pendant plusieurs années, le héros pratique ce qu'il nomme « [l]a danse des amours commodes » (*VA*, p. 281) auprès de quelques mères célibataires dans le besoin : « J'ignore combien de femmes j'ai sauvées comme ça. Six ou sept au moins. Une trentaine d'enfants aussi. » (*VA*, p. 281) Pour ces six ou sept publics du même type, le héros incarne en quelque sorte « le chevalier secourable des contes de fées » (*VA*, p. 280). Toutefois, il n'est jamais « aimé pour [lui]-même » (*VA*, p. 279) : « Son besoin de moi m'attendrissait. Elle ne m'aimait pas vraiment, je le savais bien, mais elle tenait à moi, et ça me suffisait. » (*VA*, p. 279) Le simple fait d'être voulu lui suffit pour incarner le rôle d'« amant itinérant qui se content[e] avec joie des femmes dont les autres hommes ne v[eulent] plus. » (*VA*, p. 276) En revanche, il ne reste jamais bien longtemps auprès du même public : « Bien sûr, j'aimais jeter l'ancre quelque temps et découvrir la femme du lieu, mais l'attrait du nouveau me poussait toujours plus loin. Je n'aimais que les commencements heureux. » (*VA*, p. 281) À cette époque de sa vie, le héros agit comme un acteur en tournée : il donne sa représentation quelques semaines – ou quelques mois – avant de repartir et de rejouer exactement la même devant un autre public.

À quarante ans, le héros se tient désormais tranquille « [c]ôté femmes » (*VA*, p. 276). Alors qu'il vit « une jeunesse longue et heureuse » (*VA*, p. 271), comme s'il avait eu « vingt ans pendant vingt ans » (*VA*, p. 271), il fait la rencontre de celle qu'il « appelle depuis la femme que j'ai aimée » (*VA*, p. 283). Avec elle, il devient l'amant d'une femme mariée : « Nous sommes devenus amants à peu près au moment où son mari s'est mis à me

Rapport-Gratuit.com

chercher querelle et à m'envoyer des avis de conformité à propos de tout et de rien. Elle aimait voir en moi la victime d'un gouvernement injuste, et c'est pour cela qu'elle a pris mon parti. » (*VA*, p. 289) Bien que cette représentation soit illégitime, elle n'en est pas moins vraie aux yeux du héros : « C'était la première fois de ma vie que j'allais avec une femme au-dessus de mon rang, mais je n'avais nulle impression d'inégalité avec elle. Nous n'étions que femme et homme ensemble : rien ne nous avait rapprochés, rien ne nous retenait non plus. Le grand rien, mais dans ce rien, il y avait tout. » (*VA*, p. 290) Pour la première fois – et vraisemblablement la dernière – il connaît le grand amour :

> Je n'ai jamais cessé de penser qu'elle est la seule femme que j'ai aimée parce que, pour l'unique fois de ma vie, j'ai avoué mon désir de classe. Avant elle, j'avais aimé en glaneur pauvre qui se contentait aisément. L'aimer, elle, m'élevait. Quand elle était près de moi, je n'étais plus ordinaire, jamais je n'avais réfléchi avec autant de clarté, et j'avais l'illusion qu'elle comprenait toutes mes pensées. Avec elle, j'avais fini par m'accepter tel que j'étais. Au point que je voulais me prolonger en elle, avoir une postérité avec elle, jeter l'ancre pour de bon. Auparavant, je n'avais jamais voulu me fixer, j'avais trop la nostalgie de mon enfance heureuse avec Salomé et ma famille d'adoption, j'étais sûr qu'il n'était pas possible de rebâtir ce paradis perdu, mais là, non, tout à coup, je croyais possible de refaire le passé, mais en mieux. Je me sentais désormais capable de me dépasser, d'aimer au-delà de moi, de tout ce que j'avais connu, dans la liberté et le simple bonheur d'être en vie. (*VA*, p. 290-291)

Ce dernier passage n'est pas sans rappeler la relation de Lusignan et de Concorde. Rappelons que c'est auprès d'elle que Lusignan cesse de vouloir être quelqu'un d'autre. Mais trop emballé, le héros du *Vol de l'ange* oublie que cette femme « trop belle pour lui » (*VA*, p. 287) ne peut que l'aimer « de haut, en femme qui sait qu'elle pourra toujours trouver mieux » (*VA*, p. 292) : « Je savais que son corps n'était qu'une utopie et que moi je n'étais qu'un pays trop réel, mais il y avait tant de bonheur gratuit entre nous que je ne pensais jamais aux fatalités qui nous guettaient. » (*VA*, p. 291)

De ce fait, le héros ne peut pas rester sur la même scène qu'elle ; il réintègre sa place d'acteur de second plan : « Je n'aurais jamais dû croire en nous. Notre union ne pouvait être que passagère ; avec elle, je n'étais destiné qu'à être un amant de passage. […] Pareille romance sans paroles ne pouvait appartenir qu'à un livre. Encore aujourd'hui, je me demande comment j'ai fait pour y croire un seul instant. » (*VA*, p. 293) Elle lui rappelle d'ailleurs clairement le rang – inférieur à elle – qu'il occupe :

> J'aurais voulu faire mes adieux à la femme que j'aimais enfin, mais il n'y avait plus moyen de l'approcher. On aurait dit aussi qu'elle cherchait à m'éviter. Je l'ai croisée un jour au magasin général de Shippagan alors qu'il y avait foule, et elle a détourné la tête en me voyant venir. J'en ai ressenti de la honte ; de la peine aussi. Plus tard, j'ai préféré penser qu'elle m'avait ainsi protégé de la colère publique, car nous étions entourés ce jour-là de plein d'hommes qui avaient leur bien à protéger, leur femme, et ils auraient pu me faire un mauvais parti pour solidarité avec le mari trompé. C'est l'explication que j'ai inventée pour mieux lui pardonner. (*VA*, p. 294)

À la suite de cette déception amoureuse – doublée par le suicide de la femme qu'il a aimée (*VA*, p. 295) –, le héros souhaite repartir en mer, mais en arrivant au port, il fait la connaissance de l'ancienne écuyère de cirque.

Contrairement à la femme qu'il a aimée, l'ancienne écuyère de cirque est du même rang social que lui :

> Elle se faisait passer pour une sourde-muette, et j'en sais assez long là-dessus pour dire qu'elle était convaincante dans ce rôle. C'était une ancienne écuyère de cirque tombée dans la misère qui faisait la plonge dans un cabaret du petit port de Richibouctou ; elle s'essayait aussi à la prostitution dans les ruelles, mais sans trop de succès. (*VA*, p. 17)

Comme le héros, elle parle par signes. Et bien qu'« elle [ait] appris ce langage dans une langue qu'on ne connaît pas ici » (*VA*, p. 17), ils arrivent tout de même à communiquer. Si bien qu'elle réussit à lui faire comprendre qu'elle n'est pas « un mousse vieillissant qui attendait son prochain départ en mer » (*VA*, p. 17). À partir de ce moment, le héros endosse

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

à nouveau le rôle d'amant : « Entre ses jolis bras musclés de foraine, je devenais un autre homme : je la quittais fourbu, tout gommé par sa sueur et ses abondantes sécrétions intimes, avec la certitude aussi que la vie est bien faite dans le fond. » (*VA*, p. 18) Toutefois, le plaisir amoureux qu'il connaît avec elle est parfois interrompu. Nous avons indiqué précédemment qu'il peut arriver que certains éléments ou événements provoquent des ruptures en cours de présentation. Ici, l'alcool cause des interruptions dans la représentation amoureuse :

> Dès que l'ivresse s'emparait d'elle, elle me demandait qui j'étais, d'où je venais et ce que je faisais sur terre. Elle insistait et insistait, et quand je lui résistais trop à son goût, elle mimait des mots qui fâchent et qui restent : ton silence est mensonger, tu n'es bon qu'à me donner du cul, suicide-toi et débarrasse la terre de l'être inutile que tu es, tout cela et bien d'autres choses que la délicatesse fait taire. (*VA*, p. 18-19)

Même si « les quelques mots qu'elle arrivait à prononcer ne servaient qu'à dire du mal » (*VA*, p. 295), le héros ne la quitte pas parce qu'il commence à l'aimer (*VA*, p. 19). Ce n'est donc pas lui qui met fin à cette représentation (comme avec les mères célibataires), mais la perte de sa partenaire de jeu (comme avec la Rougette) : « Je ne l'ai jamais revue, mais j'ai souvent repensé à son visage […]. » (*VA*, p. 19). Il reconnaît plus tard en elle la petite glaneuse pour qui Salomé avait jadis éprouvé du désir[29] : « C'est peut-être ce jour-là que j'ai renoncé aux femmes. Je n'en ai connu aucune depuis. Le désir, l'attrait y sont toujours, mais je ne veux plus aimer ou me laisser aimer. » (*VA*, p. 305)

[29] « Dès que j'ai fait mon premier pas d'homme libre, ma mémoire s'est rouverte comme une blessure ancienne : j'ai alors reconnu dans le personnage de l'ancienne écuyère, celle qui sentait le crin de cheval et m'aimait à me tuer, la petite glaneuse que Salomé avait aimée et en souvenir de qui je n'ai jamais prononcé une parole. C'était elle, ce ne pouvait être qu'elle, avec son amour rageur de la vie, sa soif inassouvie, sa solitude blessée. Je la revoyais tout à coup, la tête inclinée, fixant sur le plancher son peigne en coquillage que le gendarme avait écrasé d'un coup de talon. J'ai eu alors envie de crier, comme ma mère : "Andromaque ! Andromaque !..." Pour bien me souvenir que c'est pour elle que je me suis toujours privé de mots. » (*VA*, p. 304-305)

Malgré cette promesse, le héros est tenté une dernière fois de monter sur cette scène. Cette représentation se joue devant la gouvernante du feu médecin. Cependant, l'expérience acquise au cours des représentations précédentes font dire au héros qu'« [a]imer tard est risqué » (*VA*, p. 86), car « il est mauvais à soixante ans de souffrir comme à vingt. La douleur est encore plus vive, et l'on n'a plus la vie devant soi pour s'en remettre » (*VA*, p. 86). Sans compter qu'il craint d'être rejeté. Parce qu'il se sait de rang inférieur, le héros tente d'éviter toute erreur quant à la manière dont il se présente à elle :

> J'imagine que le moment était bien choisi pour lui prendre la main et lui témoigner ma sympathie, mais je suis un homme prudent, et comme elle a souri en prononçant ces dernières paroles, j'ai pensé que ma compassion ne lui servirait à rien. Je me suis contenté d'incliner la tête pour lui faire savoir qu'elle pouvait parler librement devant moi. (*VA*, p. 82)
>
> Je ne lui ai surtout pas serré la main, de peur de la garder trop longtemps dans la mienne. Je l'ai saluée bien bas, elle m'a fait ce qui ressemblait à une révérence discrète, et je suis reparti avec mon paquet, heureux comme un pauvre qui ne l'est plus. (*VA*, p. 86)

Toutefois, en lui donnant les habits du médecin, la gouvernante élève le héros à son rang et lui laisse croire qu'elle l'autorise en quelque sorte à prendre la place du docteur auprès d'elle :

> Nous nous sommes assis dans la chambre à coucher quelques instants : elle ne disait rien, et moi je rougissais de joie. Non pas parce qu'elle me faisait cadeau des vêtements du mort, dont je n'avais nul besoin, mais parce qu'elle m'avait toisé, elle avait pris mes mesures et m'avait jugé à la hauteur. Elle avait compris d'instinct quel homme j'étais, au physique, et comme elle avait cohabité longtemps avec un homme de la même taille que moi, j'ai cru un instant que je pourrais le remplacer un peu. Vêtu de ses habits, je lui plairais peut-être, elle voudrait peut-être mieux me connaître… Tout cela me faisait un peu espérer. […]
> La madame a insisté pour que je prenne le costume et les chaussures, et j'ai accepté rien que pour lui plaire et remplacer le médecin à ses yeux ne serait-ce qu'un instant. (*VA*, p. 82-83)

Ici, ce sont les éléments constitutifs de la « façade personnelle » du héros qui sont modifiés, laquelle façade « désign[e] les éléments[30] qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va » (Goffman, 1973, p. 30). En empruntant les vêtements du mort, le héros calque les mimiques et les comportements du médecin – du moins ceux qu'il devine – sur les siens :

> […] j'ai palpé les livres du médecin dans sa bibliothèque, et l'espace d'un moment, j'ai essayé d'harmoniser mon costume avec tout le savoir qu'il y avait dans les livres qui m'entouraient, et je me suis demandé si un simple passant aurait pu conclure, juste à me voir, que j'étais un homme de culture et de goût. (*VA*, p. 91-92)

> Oui, la ressemblance est complète maintenant : avec votre cigare qui sent mauvais et la fausse pose que vous prenez avec votre verre d'armagnac ! Ne bougez plus, vous êtes parfait ! Le docteur a ressuscité. (*VA*, p. 96)

En fait, l'identification du héros au « défunt maître du domaine » (*VA*, p. 93) est à ce point réussie qu'il arrive à la gouvernante de le confondre avec le médecin :

> Je ressentais cependant un certain malaise parce que, sous l'effet de l'alcool ou de son récit, je ne sais pas trop, il lui arrivait parfois de me confondre avec le médecin. Elle disait *toi* quand elle voulait dire *lui*, et son ton était souvent accusateur. Elle passait aussi allègrement du tutoiement au vouvoiement comme si elle oubliait parfois à qui elle s'adressait. Mais dans un sens, j'avais couru après : je n'aurais jamais dû aller la voir déguisé en médecin mort. (*VA*, p. 96)

Cette identification à l'Autre nous fait inévitablement penser au héros de *La Kermesse*, lequel modifie son apparence physique (ses cheveux et ses expressions faciales) et sa façon de parler pour ressembler à son jeune ami Rodrigue, voire pour le remplacer.

Les changements de décors – pièces, lieux, environnement, etc. – amènent souvent un ou des acteurs à se défaire d'un rôle, imposé ou non, et à en endosser un nouveau. À ce sujet, Goffman entend par « décor » tous « les éléments scéniques de l'appareillage

[30] « On peut y inclure : les signes distinctifs de la fonction et du grade ; le vêtement ; le sexe ; l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables. » (Goffman, 1973, p. 30-31)

symbolique » (1973, p. 30) dans lesquels joue(nt) un ou des acteurs. Jusqu'ici dans le roman, les rencontres de la gouvernante et du héros se sont déroulées dans le décor habituel du médecin. Placé dans de nouveaux décors pour leurs deux dernières rencontres, le stationnement de l'église et l'encan, le héros se détache de l'image du docteur, ce qui entraîne un changement de perception. Le comportement qu'adopte la gouvernante laisse d'ailleurs paraître une forme de complicité nouvelle entre le héros et elle :

> Elle a lu, et son émotion m'a ému. Quand je l'ai remerciée d'un signe de tête, elle m'a longuement regardé de ses yeux mouillés, et je l'ai aussitôt rassurée en serrant sa main dans la mienne. Elle a retrouvé son calme, et elle est repartie de son pas digne, après m'avoir tapoté le bras. (*VA*, p. 192)

> Je m'incline légèrement quand je vois qu'elle m'a reconnu. Elle sourit et me fait un signe discret de la main. (*VA*, p. 316)

Ce dernier geste, à la toute fin du roman, laisse planer un doute quant au dénouement de cette représentation, puisqu'il traduit une forme de reconnaissance de la gouvernante du médecin envers le héros : ces deux personnages quitteront-ils ensemble l'encan des vieux ? Cette option est d'ailleurs l'une de celles convoitées par le héros (nous y reviendrons plus loin), et c'est bien pourquoi il tente une dernière fois de faire bonne figure.

À la lumière de ce qui précède, nous voyons bien que la présence de l'Autre – en l'occurrence celle des femmes qu'il a côtoyées – est indispensable à l'actualisation du rôle d'amant joué par le héros. Sans elles, il n'aurait aimé que « des femmes imaginaires » (*VA*, p. 16), ce qui ne lui aurait pas permis de développer et de mettre en pratique les compétences dramaturgiques nécessaires aux situations amoureuses. Nous remarquons aussi que le héros se plaît davantage dans les rôles de chevalier servant (avec les mères célibataires) et d'amant dévoué (avec la Rougette, la femme qu'il a aimée et l'ancienne écuyère de cirque) que dans le rôle de séducteur :

> Je n'ai rien d'un séducteur, je précise. Je n'ai séduit aucune femme dans ma vie. Toutes celles que j'ai eu le bonheur de connaître sont venues à moi d'elles-mêmes parce qu'elles le voulaient bien. J'ai toujours eu trop peur du rejet pour m'avancer de moi-même. Je laissais faire la nature, et je ne vais certainement pas changer de méthode, si je puis dire. (*VA*, p. 92)

Disons que le héros n'est pas le metteur en scène de ses amours et qu'il préfère se laisser diriger. C'est pourquoi il ne force pas les choses avec la gouvernante du médecin ; il a appris à être patient avec les femmes et se dit que « [s]i quelque chose doit arriver, ça va arriver » (*VA*, p. 92). Quoi qu'il en soit, et contrairement à celles de la section précédente, les représentations que nous venons d'exposer sont toutes motivées par la même intention qui leur est propre : celle du désir amoureux.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

2.2.3 La loi

Les deux représentations qui suivent ont ceci de particulier qu'elles montrent le héros soumis devant la loi. Dans la première, nous retrouvons le héros dans le rôle du bandit, alors que dans la seconde, nous l'observons en tant que coupable aux yeux de la justice. Bien que cette dernière représentation soit frauduleuse – il s'agit d'un imbroglio –, le héros accepte de jouer le jeu.

Chaque fois que le héros est recherché par les autorités, c'est le même représentant de la loi qui procède à son arrestation. Le héros ne peut être qu'un criminel pour le sergent, puisque ce dernier ne possède aucune autre information le concernant que celles correspondant à ce s*ocial role,* c'est-à-dire celui de bandit. À ce sujet, Goffman rappelle que c'est à partir des informations initiales que détient le public sur un individu qu'il définit la situation dans laquelle il se trouve et qu'il se fait une première idée de ce même individu (Goffman, 1973, p. 11 et 19), lui attribuant l'identité correspondante. Bref, le sergent agit envers le héros en fonction de son propre *social role* et de ce qu'il connaît du héros.

Toutefois, les impressions du sergent changent au moment où le héros lui sauve la vie, car il détient maintenant de nouvelles informations qui influencent sa perception :

> Pendant les quatre ou cinq jours qui ont suivi, je l'ai nourri et soigné. Occupé comme il l'était à récupérer, [le sergent] n'a pas mentionné sa mission une seule fois. Il était évident qu'il était à ma recherche, mais le sujet semblait l'indisposer. (*VA*, p. 62)
>
> […] [Le sergent] m'a montré le mandat qu'il conservait dans la poche de sa vareuse et m'a demandé, sur un ton tout ce qu'il y avait d'officiel, si j'étais bien la personne nommée. J'ai hoché la tête. Alors il s'est levé pour jeter le papier dans le feu, mais je l'en ai empêché. Je savais qu'il ne pourrait jamais retrouver son chemin et qu'il aurait besoin de moi pour me ramener. Au début, il n'a pas voulu. Comment expliquerait-il ça à ses chefs ? Comment leur dire que l'homme qu'il avait arrêté avait eu à le ramener au poste de police assis sur un traîneau comme un enfant qui joue dehors l'hiver ? Ça ne paraîtrait pas très bien, non ? J'ai dû insister pour qu'il m'arrête. (*VA*, p. 62)

Ici, le héros se soumet, car il connaît bien le rôle qu'il doit jouer : « Je lui ai également tendu les mains pour qu'il me passe les menottes. Il a pris un air tellement chagriné que je m'en suis voulu un peu pour cette taquinerie. » (*VA*, p. 63) Dès lors, ils deviennent complices, en quelque sorte, et s'entraident : « Alors j'ai pris les devants, et c'est ainsi que le prisonnier a ramené son geôlier à la prison […]. » (*VA*, p. 63) Mais le sergent refuse de l'enfermer « dans la petite cellule du détachement de Haute-Aboujagane » (*VA*, p. 64) et de l'envoyer en prison : « "On va s'arranger toi et moi." Il m'a promis que je n'irais pas en prison. J'habiterais chez lui, avec sa famille, et il ferait tout pour m'innocenter. » (*VA*, p. 62) Le héros n'est d'ailleurs jamais traité en bandit dans cette maison : « La femme du sergent, qui me couvait de prévenances, a pris pour moi au comptoir des pauvres de la paroisse des vêtements d'occasion qu'elle a remis en état. » (*VA*, p. 64) Nous voyons ici que la perception du sergent – et celle de sa femme – ne correspond pas à celle qu'impose son rôle de représentant de la loi et qu'inversement le héros se positionne tout de même dans le rôle de criminel, quoiqu'il est bien heureux de ne point retourner en prison.

Pour ce qui est de la deuxième représentation de cette catégorie, le héros est arrêté à la suite du suicide de la femme qu'il a aimée, entre autres parce que le mari a porté plainte, mais aussi parce que le procureur de la Couronne juge l'enquête motivée, « ne serait-ce que pour prévenir d'autres affaires du genre » (*VA*, p. 298). Et bien qu'aucune preuve n'ait été retenue contre lui – « [c]omment le procureur de la Couronne va-t-il prouver que c'est lui qui l'a conduite au suicide ? » (*VA*, p. 298) –, le héros accepte le sort que la justice lui réserve, puisqu'il veut « expier sa mort » (*VA*, p. 296) et qu'il « [s]e sen[t] coupable malgré tout » (*VA*, p. 296).

En fait, même si son avocat plaide à chaque comparution que son client n'a pas d'affaire en prison (*VA*, p. 298), le héros s'y sent à sa place, « au moins pour quelque temps. Le temps de payer pour elle » (*VA*, p. 297). Suivant le conseil de son avocat, il demeure « docile jusqu'au bout » (*VA*, p. 297) et accepte d'être transféré à l'asile de Saint-Jean où il reste enfermé sans motif valable :

> La simple vérité, c'est qu'on m'avait oublié. Le juge avait rendu un arrêt sur mon incarcération, mais la Couronne avait fait appel, et cela prenait du temps. Mon avocat est décédé, le juge a pris sa retraite, et le procureur de la Couronne a été muté. L'asile n'était au courant de rien et me gardait là faute d'instructions. J'étais captif d'une machine qui ne savait que faire de moi. (*VA*, p. 299)

En réalité, cette dernière représentation rappelle et confirme au héros la place qu'il occupe dans la société :

> Il y avait une autre vérité qui jouait ici, mais tous la taisaient : si la machine judiciaire pesait de toute son inertie sur cette affaire, c'était parce qu'il fallait bien punir cet homme qui avait aimé une femme si belle qu'il n'aurait jamais pu en trouver une pareille et qui, de surcroît, appartenait à une caste supérieure. En punissant le vagabond que j'étais, qui avait osé se laisser aimer par meilleure que lui, on réhabilitait en quelque sorte la mémoire de la disparue, qui ne s'était plus suicidée tout à coup mais qui avait été suicidée, et l'on confirmait les droits de son mari sur elle. Dans l'ordre régnant, elle et moi avions causé un désordre, auquel il fallait

> remédier. Et pour que tout cela se tienne, il fallait un coupable, et j'étais là. Je faisais l'affaire. (*VA*, p. 299-300)

D'une certaine façon, le héros est pris au piège dans cette mise en scène montée par plus fort que lui, mais d'un autre côté, il assume ce rôle : « Je ne suis pas parti fâché, je ne me suis pas plaint, non. J'avais ma part de responsabilité dans la mesure où je m'étais soumis de plein gré à cette injustice par sentiment de culpabilité envers la femme aimée. » (*VA*, p. 300)

Dans l'ensemble, et ce pour toutes les catégories de représentations exposées ci-devant, nous constatons que chaque rôle qu'incarne le héros se joue devant des publics différents. Nous voyons se produire ce que Goffman appelle une « séparation des publics » (1973, p. 52). De cette façon, tous les personnages devant lesquels le héros se présente n'ont pas accès aux mêmes informations que d'autres et ne le considèrent pas de la même manière. En se présentant devant d'autres publics et dans d'autres décors, le héros peut chaque fois, s'il le désire, *être autrement* : « Cette séparation des publics lui permet de s'assurer que les personnes devant lesquelles il joue l'un de ses rôles ne sont pas les mêmes que celles devant lesquelles il joue un autre rôle dans un autre décor. » (Goffman, 1973, p. 52) Par exemple, le héros n'incarne pas son rôle d'amant dévoué en présence du gendarme comme il ne joue pas au cultivateur devant la gouvernante du médecin. Pour chaque situation, le héros adapte sa présentation en fonction du public ; plus précisément en fonction de l'image de lui-même qu'il veut donner à ce public et de l'image que se fait de lui ce même public. À ce propos, Goffman écrit qu'un acteur a « besoin d'un public devant lequel mettre à l'épreuve les différents personnages qu'il se flatte à incarner » (1973, p. 195), mais qu'il a également « besoin d'équipiers avec lesquels établir des rapports

Rapport-Gratuit.com

d'intimité complice » (1973, p. 195). À ce sujet, regardons de plus près les représentations d'équipe dans lesquelles joue le héros.

2.3 LES REPRÉSENTATIONS D'ÉQUIPE

Dans cette section, nous nous penchons sur les représentations dans lesquelles le héros s'inscrit dans une équipe d'acteurs à plusieurs membres. Nous séparons ces représentations en fonction des lieux où le héros et ses coéquipiers exécutent leur routine : les lieux de réclusion, la voie ferrée et l'encan. Spécifions que pour chacun de ces décors, le héros partage la scène avec des équipes différentes. De plus, il entretient avec les autres acteurs une complicité particulière qui permet d'établir une frontière nette entre « nous » et « les autres » (Kaufmann, 2004, p. 130). Par ailleurs, c'est bien souvent en opposition à ces autres – le public – que se forment ces équipes d'acteurs.

Avant d'aller plus loin, soulignons que « [c]haque équipier est obligé de compter sur la bonne conduite de ses partenaires qui, à leur tour, sont obligés de lui faire confiance. Il en résulte nécessairement un lien de dépendance réciproque qui unit les équipiers les uns aux autres » (Goffman, 1973, p. 83-84). Plus encore, la « coopération dramaturgique [des membres de l'équipe] est indispensable pour entretenir une définition donnée de la situation » (Goffman, 1973, p. 84). Précisons enfin que le public n'est pas nécessairement présent physiquement lors de ces représentations ; cela ne change pas pour autant son importance dans la construction identitaire de ces groupes d'acteurs.

2.3.1 Les lieux de réclusion

Dans le roman, le héros se retrouve à quelques reprises en marge de la société, caractéristique propre aux héros de Poliquin ; nous pensons entre autres à l'isolement de

Jude, à l'internement de Calvin Winter ou à l'emprisonnement de Lusignan. Kaufmann souligne que laissés de côté, les individus marginalisés se reconnaissent entre eux :

> Les usages variés de l'identité ne s'arrêtent cependant pas aux personnes. Ils peuvent renvoyer aussi à toutes sortes d'entités et groupements les plus divers, l'identité devenant parfois un instrument de la construction de ces entités (au-delà des individus), parfois une ressource collective mise à la disposition des individus pour se construire eux-mêmes. « Identité » peut alors devenir l'équivalent de « culture ». Mais aussi d'« ethnie », « région », « nation », « religion », etc. Plus largement encore, le terme fait office de cristallisateur magique pour toutes sortes de minorités cherchant à se faire reconnaître. (2004, p.36)

Ils sont bien souvent aussi amenés à se regrouper dans des lieux isolés ou y sont forcés par le public. En ce qui a trait au héros du *Vol de l'ange*, il fait partie à un moment ou à un autre de sa vie des équipes marginales suivantes : les braconniers, les prisonniers et les aliénés.

L'équipe des braconniers possède un lieu de communalité – comme l'était le Marché By dans *La Côte de Sable* et dans *L'Écureuil noir* – auquel se rattacher : « La cabane que j'ai trouvé dans le fond des bois avait appartenu à un braconnier bien connu et décédé depuis des années. C'était devenu un lieu communautaire étant donné que tous les braconniers du coin l'avaient habitée à un moment ou à un autre […]. » (*VA*, p. 58) Goffman écrit à propos des représentations d'équipe que les acteurs doivent respecter la loyauté dramaturgique qui les lie : « Il est évident que, si une équipe veut maintenir la ligne adoptée, les équipiers doivent se comporter comme s'ils avaient accepté certaines obligations morales. » (1973, p. 201) De cette façon, comme il fait partie de l'équipe des braconniers, le héros doit en respecter les règles de conduite : « J'avais de quoi tenir au moins un an, et les seules obligations qu'avaient les pensionnaires de passage dans mon genre étaient de refaire les provisions en partant et d'offrir l'hospitalité à tout passant. Les braconniers sont gens honorables, après tout. » (*VA*, p. 59) Évidemment, puisque les

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

braconniers évoluent dans un milieu reclus, loin du regard des autres, leurs représentations se déroulent rarement devant un public. Pourtant, ils se reconnaissent bel et bien comme une communauté et se définissent en fonction des autres ; en tant que *hors-la-loi*, ils s'opposent à tous ceux qui sont *dans-la-loi* : « Des générations successives de braconniers avaient rendu la maison confortable ; c'était l'œuvre de la solidarité des hors-la-loi. » (*VA*, p. 58) En ce qui concerne les deux autres représentations de cette catégorie, le héros est isolé de la société contre son gré, ce qui ne l'empêche toutefois pas de développer un lien de complicité avec les autres acteurs de la même équipe.

Le héros passe très peu de temps en prison ; pourtant, il s'y adapte rapidement et accepte d'être traité « comme les autres détenus » (*VA*, p. 297), même s'il n'est qu'en « détention préventive » (*VA*, p. 297). Il fait véritablement partie du groupe : « […] [J]'avais des tas de connaissances là : des marins, des bûcherons, des manœuvres agricoles dont j'avais traversé la vie à un moment ou à un autre. C'est fou à dire, mais je sentais que j'étais à ma place […]. » (*VA*, p. 297) Mais son avocat coupe court à cette représentation : le héros est transféré à l'asile de Saint-Jean, lieu d'isolement où il apprend à jouer en équipe contre le pouvoir en place. Ici, tout comme pour la prison, le public qui s'oppose à l'équipe des aliénés est constitué de représentants de la loi ; et c'est parce que ce public décide qu'un acteur est fou qu'il en endosse automatiquement le rôle :

> Pour vous faire enfermer chez les fous, il suffit qu'une personne d'autorité ait des doutes sur votre santé mentale, et une personne d'autorité, c'est à peu près tout le monde : magistrat, gendarme, médecin… […] L'ennui, c'est qu'il vous garde jusqu'au jour où les médecins décident que vous ne représentez plus un danger pour vous-même et vos semblables. […] Et le plus souvent, le médecin qui finit par vous examiner a déjà son idée de faite sur vous à partir des ragots ou des impressions des gardiens ou du directeur. (*VA*, p. 51-52)

Dès lors, le héros n'a d'autre choix que d'apprendre à bien jouer ce rôle qui lui est imposé : « Vous avez donc intérêt à faire le beau tout le temps. Si vous perdez votre sang-froid une seule fois, c'est la punition immédiate, l'isolement cellulaire, ou les électrochocs. Après quoi on vous gave de narcotiques qui vous métamorphosent en robot. » (*VA*, p. 52) Même si « [l]'obligation où [il est] de [s]e faire tout petit sur cette scène-là [est] parfois insupportable » (*VA*, p. 54), il accepte tout de même de jouer le jeu, bien qu'il lui faille pour cela « renonc[er] pendant quatre ans à toute prétention à la liberté et à la dignité » (*VA*, p. 52). Il convient aussi aux membres d'une même équipe de s'entraider lorsqu'un des leurs est menacé :

> Quand les gardiens ou les infirmiers étaient de mauvaise humeur et maltraitaient l'un d'entre nous pour passer le temps, je recourais à un stratagème dont je ne suis pas très fier aujourd'hui. Je lâchais tout ce que je faisais et je me mettais à danser. Seul. Avec tout plein de mimiques. Si je dansais lentement, je faisais semblant de regarder langoureusement ma partenaire imaginaire ; si je dansais vite, je bougeais les lèvres et prenais un air rieur en homme qui fait du charme. Mes geôliers riaient aux larmes. Ça les calmait et ça leur faisait du bien. (*VA*, p. 53)

Ce dernier extrait montre la situation de complicité dans laquelle se trouvent les membres de l'équipe des aliénés « vis-à-vis du reste des participants » (Goffman, 1973, p. 169). À cet égard, « l'Heure des artistes » (*VA*, p. 302) à laquelle prennent part les résidents de l'asile montre le héros et certains de ses coéquipiers en pleine action alors qu'ils *jouent* ensemble. Il s'agit d'« [u]n moment de la semaine où quelques âmes sœurs se réuniss[ent] dans une petite salle pour faire de l'art » (*VA*, p. 302). Celui que les autres ont baptisé le Maître a créé l'Heure des artistes « pour réunir autour de lui ce qu'il appelait "les beaux esprits de la maison" » (*VA*, p. 303) :

> Tous ceux et toutes celles qui aimaient les arts pouvaient se joindre à lui, un après-midi par semaine, et chacun faisait ce qu'il voulait. […] Certains chantaient, d'autres récitaient des poésies. Il y avait

> une dame qui peignait de jolis paysages tristes. Il y avait un monsieur qui jouait du piano, toujours le même morceau, mais il le jouait bien, pendant des heures. Il y avait aussi un homme qui se présentait toujours habillé en médecin et qui faisait semblant de donner des consultations. Il avait été comédien, je crois. Enfin, quand on faisait tourner les disques, il y avait moi qui dansais avec ma compagne imaginaire […]. (*VA*, p. 303)

Ensemble, ils se donnent les moyens d'incarner un autre rôle que celui d'incarcéré et se reconnaissent comme faisant partie de la même équipe, un peu à la manière des comédiens de *L'Homme de paille* : « J'étais libre. J'ai aussitôt cessé de danser. Le Maître s'est interrompu au milieu de l'épopée qu'il composait et m'a souri. ''Bravo, cher collègue'', qu'il a dit. Les autres ont applaudi. » (*VA*, p. 304) Nous voyons enfin que la reconnaissance mutuelle, la complicité et les lieux de communalité sont tous des aspects qui caractérisent chez Poliquin les équipes à plusieurs membres.

2.3.2 La voie ferrée

Durant trois étés – de dix-sept à vingt ans environ – le héros fréquente un groupe de jeunes gens qui se réunissent « autour de la voie ferrée » (*VA*, p. 179) : « C'était le rendez-vous des jeunes gens du coin en quête de plaisirs pas toujours innocents. » (*VA*, p. 174) Ceux et celles qui ont « le courage de traverser à pied le marais infesté de moustiques » (*VA*, p. 174) rencontrent facilement d'autres jeunes qui les reconnaissent aussitôt comme leurs semblables : « On faisait connaissance rapidement, tous partageaient ce qu'ils avaient apporté. » (*VA*, p. 174) En se joignant à eux, le héros devient vite un membre à part entière de ce « nous » qui forme ce que Goffman appelle une « clique non institutionnalisée[31] » :

> Nous formions une sorte de société secrète, un club sélect pour jeunes gens qui s'affranchissaient de leur quotidien. Nous faisions connaissance spontanément, notre fraternité n'excluait personne.

[31] Goffman emploie ce terme pour faire référence à « un petit nombre de personnes qui se rassemblent pour se distraire sans cérémonie » (1973, p. 85)

> Dans les colonies où nous vivions et travaillions, nous étions des jeunes sans passé et sans avenir comme les autres, mais là, à la voie ferrée, nous étions une troupe d'élite qui faisait parler les gens, qui était crainte et suscitait des légendes. Le long de la voie ferrée, chacun de nous devenait quelqu'un, nous étions au-dessus de toutes les lois des autres, nous n'obéissions qu'à notre code à nous, camarades dans nos petits plaisirs et nos grandes ambitions. (*VA*, p. 176)

À propos de ce type d'identification collective, Kaufmann écrit que les appartenances à un groupe – ou à plusieurs groupes – permettent aux individus d'« alimenter les contenus significatifs de leur existence » (2004, p. 122). Plus encore, et il cite le sociologue George Herbert Mead, « [l]'individu qui s'identifie au groupe à l'impression de posséder une plus grande personnalité » (2004, p. 123).

D'année en année, tous les jeunes autour de la voie ferrée sont les mêmes ; ici, aucun acteur ne souhaite se distinguer des autres membres de la troupe. Chacun joue le même rôle, de la même manière, au même moment :

> Le premier été, on se contentait de regarder les autres et de les imiter, en apprenant à fumer et à boire par exemple. Le deuxième été, les premiers plaisirs adultes étaient permis. Le troisième été, les anciens initiaient les nouveaux. Il y avait rarement un quatrième été, on était alors trop vieux pour être admiré ou aimé. Seuls les ratés traînaient un quatrième ou un cinquième été de suite, et ils n'étaient pas longs à comprendre d'eux-mêmes qu'ils n'avaient plus d'affaire là. (*VA*, p. 177)

Il importe de noter que les membres faisant partie de telles équipes sont liés par ce que Goffman nomme une « complicité d'équipe » (1973, p. 170). Bien souvent, c'est en s'avouant mutuellement qu'ils cachent des secrets significatifs aux autres que les membres d'une même équipe témoignent de leur sentiment d'appartenance et de leur loyauté (Goffman, 1973, p. 170). Ici, les jeunes de la voie ferrée font montre de connivence en pratiquant des activités secrètes qu'ils n'exercent dans une aucune autre situation : « Il régnait donc une certaine pureté d'esprit parmi nous ; nous nous déniaisions entre nous,

sans témoins. » (*VA*, p. 177) Dans cette représentation particulière, le héros est « devenu une espèce de sage pour les nouveaux qui arrivaient et ceux qui [l]e connaissaient » (*VA*, p. 186) ; c'est aussi parmi eux qu'il est enfin « heureux, vraiment heureux, pour la première fois depuis [s]on enfance » (*VA*, p. 176). Comme pour les représentations d'équipe précédentes, nous retrouvons ici les trois éléments propres à Poliquin : la reconnaissance, la complicité et un lieu de rassemblement.

2.3.3 L'encan

Les représentations qui se déroulent à l'encan – il y en a trois – montrent bien comment la distinction entre l'équipe des acteurs et celle du public accentue la dualité entre le « nous » et le « eux » : « Les gens dans l'assistance vous jugent, ils se désennuient à vos dépens, et ils commentent votre apparence comme si vous étiez dénué de raison ou de sentiments. » (*VA*, p. 32-33) La foule réserve le même traitement pour chaque personne mise à l'encan, sans aucune considération pour elle et sans égard à l'unicité de l'individu : « Les acheteurs sont là qui vous entourent et vous déshabillent de leurs yeux méfiants ; ils vous cherchent des maladies, des faiblesses, ou des qualités. La seule chose qu'ils ne font pas, c'est vous examiner l'intérieur de la bouche ou palper vos muscles comme on faisait jadis avec les esclaves ; ils n'ont pas le droit de vous toucher. » (*VA*, p. 32) Devant ce « eux », les acteurs n'ont d'autre choix que d'apprendre à bien se tenir : « La foule perd alors toute apparence d'humanité, une bête naît, et celle-ci se jettera sur vous si elle sent la moindre résistance de votre part. » (*VA*, p. 45) À partir de là, chaque acteur adopte les mêmes comportements dramaturgiques que ses coéquipiers. Sur cette scène, les membres de l'équipe partagent tous le rôle de « pupille de la paroisse » (*VA*, p. 26). Ils deviennent

« une chose exposée au regard de tous » (*VA*, p. 29) et éprouvent le même sentiment de déshumanisation :

> Alors là, le sentiment que vous aviez jusque-là d'appartenir à la race humaine, et c'est tout ce qui vous reste quand vous êtes vieux, s'évapore. Pendant quelques instants, nous retournons tous à l'espèce animale […]. (*VA*, p. 32)
>
> C'est parce que vous êtes là, à la vue de tous, dépouillé de toute dignité l'espace d'un moment, et quelqu'un dans la foule pourrait être tenté de s'amuser à vos dépens comme si vous étiez quelque animal de cirque blessé. (*VA*, p. 45)

De plus, les membres de l'équipe manifestent les uns envers les autres une forme de respect ; nous observons notamment, lors du dernier encan, qu'une complicité s'est développée entre le héros et une vieille dame mise aux enchères :

> La dame me regarde avec un sourire dubitatif. Manifestement, elle ne le croit pas. Je suis d'accord et le lui fais savoir d'un clin d'œil. (*VA*, p. 312)
>
> Elle dit qu'elle a entendu parler de moi, et elle est sûre que je vais partir avec la meilleure famille. Je secoue la tête : je ne veux pas tenter le diable ou avoir l'air trop sûr de moi. Elle insiste. Je lui fais savoir que c'est plutôt elle qui partira la première. (*VA*, p. 312)
>
> Mes compliments madame, que je pense en me levant et en la saluant bien bas. (*VA*, p. 315)

Toutefois, le comportement qu'adoptent les membres de l'équipe en dehors de la scène, et en l'absence du public, est parfois bien différent.

Juste avant de monter sur scène, l'équipe des acteurs se retrouvent en « coulisses ». La foule n'a donc pas accès à cette autre partie de la représentation. À ce propos, Goffman écrit qu'« [o]n constate souvent une division en région postérieure, où l'on prépare la représentation d'une routine, et en région antérieure, où l'on donne la représentation » (1973, p. 225). Lors de sa première mise aux enchères, le héros ne connaît pas encore les règles du jeu, mais pressant qu'une rivalité le lie aux autres acteurs :

> [D]es enfants étaient alignés contre le mur avec des faces longues. Je ne le savais pas, mais ils allaient passer aux enchères, eux aussi. Aucun d'entre nous ne savait à quoi s'attendre, nous ignorions que nous nous ferions concurrence à notre corps défendant pour avoir la meilleure famille. Nous nous sommes seulement dévisagés, eux et moi. (*VA*, p. 131)

Cette rivalité d'équipe se confirme lors du dernier encan : « Le pasteur fait les présentations. Nous sommes polis tous les quatre, mais nous savons que nous sommes rivaux aujourd'hui. » (*VA*, p. 311) Et c'est bien parce qu'ils font partie de la même équipe que les gens mis à l'encan peuvent essayer de recueillir de l'« information destructive[32] » concernant les autres membres (Goffman, 1973, p. 84) :

> Je ne sais pas trop quoi penser d'eux. Ils sont tous plus vieux que moi, et cela les avantage car ils vont passer avant moi. J'essaie donc de leur trouver des défauts. La dame est trop tranquille, un des gars est sourd, l'autre parle trop. Les trois semblent s'irriter du fait que j'ai sur le dos le costume du médecin mort. (*VA*, p. 311)

Par contre, le héros ne cherche pas tant ici à détruire l'impression que fera son rival devant le public – puisque sur scène ils sont équipiers – mais à se réconforter devant « la perspective d'être pesé, jugé et examiné » (*VA*, p. 47) au même titre que les autres. Pris d'angoisse sur l'estrade, il « regarde [s]es trois compagnons pour reprendre contenance : ils ont l'air calmes, sûrs d'eux-mêmes. Leur assurance [l]e tranquillise » (*VA*, p. 314). Nous voyons qu'en passant des coulisses à la scène, ceux qui étaient ses « rivaux » deviennent instantanément ses « compagnons ». Dans le fond, l'« encan est un jeu très délicat » (*VA*, p. 41), « un échange de bons procédés » (*VA*, p. 313) entre les acteurs et le public, mais aussi entre les acteurs. Il s'agit d'un véritable « spectacle » (*VA*, p. 29 et 36) auquel les gens assistent pour se divertir, un « théâtre gratuit » (*VA*, p. 40). Pour toutes ces raisons –

[32] « Étant donné la fragilité et la nécessaire cohérence expressive de la réalité dramatisée par une représentation, il y a habituellement des faits qui, s'ils attiraient l'attention durant la représentation, pourraient discréditer, ruiner ou rendre inutile l'impression qu'elle produit. On peut dire de ces faits qu'ils fournissent de l'''information destructive''. » (Goffman, 1973, p. 137)

constitution d'un « nous » en opposition à un « eux », interprétation d'un même rôle, rivalité interne et complicité –, nous pouvons dire que les gens mis à l'encan forment le temps d'une représentation une équipe d'acteurs.

Comme pour les représentations dans lesquelles le héros joue seul, nous voyons ici aussi une « séparation des publics ». De cette façon, ceux qui voient le héros dans son rôle d'aliéné, par exemple, n'assistent pas aux représentations dans lesquels il joue au jeune de la voie ferrée ou au vieillard mis à l'encan. Il revient encore de dire que le sujet n'est jamais tout à la fois ; en endossant différents rôles à différents moments, il s'inscrit dans un processus identitaire dynamique et changeant pour lequel la présence d'autrui – un public ou des coéquipiers – est bien souvent nécessaire. Comme dans les trois cas que nous venons d'analyser, les équipes d'acteurs existent parce que le public existe ; sans public pour constituer le « eux », il n'y aurait pas de « nous » : « Toute identité, individuelle ou collective, s'élabore nécessairement en fonctions des rapports de dissemblance qui permettent à l'individu ou au groupe de se distinguer des Autres qui les entourent […]. » (Hotte, 2000, p. 164) Concernant les identités collectives, Kaufmann écrit que la dépersonnalisation qu'elles entraînent se vit bien par le sujet, puisque « donner sans cesse un sens particulier à sa vie est mentalement fatiguant et pénible [et] qu'il est au contraire reposant et socialement réconfortant de se couler dans des évidences collectivement partagées » (2004, p. 147). Enfin, Goffman écrit, en se référant à William James, qu'« [o]n peut pratiquement dire que chacun a autant de personnalités différentes qu'il y a de *groupes* sociaux distincts dont l'opinion compte à ses yeux. Chacun montre généralement un aspect différent de lui-même à chacun de ces différents groupes » (1973, p. 52 ; tel quel dans le texte). Plus encore, nous pourrions ajouter à cette dernière citation tous les rôles qui sont imposés à un sujet par ces divers groupes puisque, comme nous l'avons vu dans le premier

Rapport-Gratuit.com

chapitre, l'identité est aussi ce que le regard de l'Autre fait de nous. Ainsi, le héros n'est pas moins un aliéné qu'il est un braconnier, ni moins un vieux à l'encan qu'un jeune à la voie ferrée.

2.4 LE HÉROS EN COULISSES

Nous avons effleuré rapidement, dans la section précédente, la question des « régions postérieures ». Regardons maintenant comment le héros se définit et agit lorsqu'il se retrouve seul « en coulisses ». Au sujet de ce type de mise en scène, Goffman précise qu'« il est possible à un acteur d'être son propre public ou encore d'imaginer la présence d'un public » (1973, p. 83). Aussi, puisque « le public apparaît uniquement dans la région antérieure » (Goffman, 1973, p. 140), l'acteur est bel et bien seul – et libre – lorsqu'il se retrouve en coulisses :

> On peut définir une région postérieure ou coulisse comme un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation. De tels lieux remplissent évidemment plusieurs fonctions caractéristiques. C'est là qu'on met soigneusement au point les moyens de faire exprimer à une représentation quelque chose de plus que ce qu'elle exprime ; c'est là qu'on fabrique ouvertement les illusions et les impressions ; c'est là qu'on peut emmagasiner les accessoires scéniques et les éléments de la façade personnelle, en y entassant en vrac des répertoires entiers d'actions et de personnages. (Goffman, 1973, p. 110)

C'est en coulisses donc qu'un acteur « se prépare moralement pour la prochaine représentation » (Goffman, 1973, p. 168). Ce type de représentations comprend aussi les représentations pour lesquelles l'acteur est son propre public et les représentations dans lesquelles l'acteur s'invente toutes sortes de scénarios. En ce qui concerne les régions postérieures fréquentées par le héros, nous effectuons les distinctions suivantes : celle où il

est totalement à l'abri du regard des autres, celle où il se projette dans l'avenir et celle où il rêve à la gouvernante du médecin.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

2.4.1 À l'abri du regard des autres

Dans *Le Vol de l'ange*, le héros se trouve à deux reprises dans des lieux où il est complètement à l'abri du regard des autres : dans la cabane de pêche et dans la forêt. Dans les deux cas, il est son propre public.

Nous avons vu précédemment que le héros est amené à incarner plusieurs rôles au cours de sa vie. Chaque fois, il respecte les codes prescrits de manière à rencontrer les attentes du public. La cabane de pêche est le premier endroit où il peut se reposer de toutes ces contraintes sociales :

> Je m'y sentais toujours en vacances. J'adorais m'y retrouver seul le matin et après le travail : pour penser, me raconter des histoires et dormir tranquille. Les journées de travail étaient parfois tuantes, mais tous les soirs, j'étais Dieu et roi chez moi, et je n'avais plus à faire de politique pour garder ma place dans la vie. (*VA*, p. 171)

Goffman note que ce phénomène se produit chez la plupart des acteurs : « Ils respectent tous les usages, quand ils sont en public, mais il [*sic*] ne sont pas aussi scrupuleux une fois seuls. » (Abbé J.A. Dubois cité par Goffman, 1973, p. 46) C'est aussi parce que le héros n'éprouve aucune difficulté à être son propre public qu'il arrive à vivre en ermite pendant plus de dix ans.

À ce propos, le héros affirme que « [t]oute [s]a vie, [il a] su [s]e parler tout seul » (*VA*, p. 57) : « J'avais toujours eu de longues conversations avec mes proches imaginaires, je savais mieux que personne me raconter mes souvenirs et même en inventer […] » (*VA*, p. 57) ; ce qui rappelle Lusignan, qui se parle tout seul pour conjurer la solitude. Cependant, être son propre public durant une trop longue période est risqué :

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> C'est que les bois ne sont pas toujours sûrs pour qui y vit seul ; j'y ai fait de longs séjours, et je sais d'expérience que le vrai danger là-bas est de céder aux pensées folles qui germent dans la solitude, au point qu'on perd la volonté de vivre et qu'on ne rêve plus que de se pendre au premier arbre venu. Il y a des vieillards en fuite qui se tuent comme ça chaque année par ici. (*VA*, p. 28)

De ce fait, le héros sent le besoin de trouver un nouveau public :

> Après presque une année de solitude, j'avais épuisé tout le stock de chansons, de plaisanteries et d'anecdotes que j'avais accumulées dans ma vie. […] [C]'en était au point que je n'avais plus rien à me dire. (*VA*, p. 57)

> Jamais je n'avais ressenti autant de fatigue à me garder en vie. Si bien que je souhaitais que les gendarmes auxquels j'avais échappé si facilement me retrouvent pour que je puisse au moins entendre une voix humaine. […] Il y avait même des moments où j'avais la nostalgie de l'asile ; les amis artistes que je m'y étais faits me manquaient. (*VA*, p. 59-60)

Ces deux derniers extraits rappellent une idée de Goffman que nous avons énoncée plus tôt et qu'illustre le besoin de public et de coéquipiers qui habite tous les acteurs. Quoiqu'il en soit, cela n'empêche pas le héros d'user d'imagination et de se laisser aller à toutes sortes de rêveries, ni même de se projeter dans le futur.

2.4.2 Plans de fuite

Devant l'incertitude – sera-t-il pris ou non à l'encan ? si oui, aimera-t-il la famille qui l'achètera ? –, le héros se tient à lui-même tout un discours sur la mise en scène de ses plans d'avenir. À ce propos, Goffman souligne qu'en l'absence du public – ici le héros *se parle dans sa tête* – les acteurs discutent des problèmes de mise en scène :

> Des questions se posent concernant l'appareillage symbolique ; les équipiers réunis proposent à titre d'essai et « fignolent » des attitudes, des arguments, des positions ; on analyse les avantages et les inconvénients respectifs des régions antérieures utilisables ; on examine la dimension et la nature des publics possibles de la représentation ; on parle des ruptures de représentation qui se sont produites dans le passé et celles qui risquent de se produire […]. (1973, p. 168)

Dans le cas qui nous intéresse, le héros est l'unique membre de l'équipe des acteurs[33], ce qui ne l'empêche pas d'adopter cette attitude en coulisses. Au contraire, il est plus facile pour un acteur qui constitue l'unique membre de son équipe de « décider rapidement, dans la mesure où il n'a pas d'équipiers à informer de sa décision, quelle est la meilleure position sur telle ou telle question et agir ensuite […] » (Goffman, 1973, p. 86).

Par conséquent, l'individu confronté à une situation inhabituelle ou incertaine « affiche dans son imaginaire deux (ou plus) versions très différentes de la réponse à cette situation » (Kaufmann, 2004, p. 170), comme madame Élizabeth qui, devant la menace, élabore toutes sortes de plans de survie. Dans *Le Vol de l'ange*, le héros étudie les options qui s'offrent à lui si l'encan tourne mal :

> Je sais ce qui me reste à faire si jamais j'atterris chez des pingres de ce genre : décamper à la première occasion. […] [A]lors je vais aller me cacher dans une grande ville où tout le monde est invisible, à Montréal par exemple, ou bien j'irai trouver refuge dans quelque cabane au fond de la forêt de Haute-Aboujagane où personne n'ose s'aventurer. Mes plans sont tous tracés, mais je préférerais ne pas les mettre à exécution. Il me semble que je serais mieux dans une bonne maison avec une femme qui a besoin d'un compagnon. (*VA*, p. 24-25)
>
> J'aimerais bien aller en ville, tiens ; il me semble que je suis mûr pour ça. (*VA*, p. 310)
>
> Il y a aussi, c'est loin d'ici mais ça ne fait rien, la colonie des Gens de la Mer du Sud-Est, dans les marais, pas loin de Sackville. Je dois encore connaître du monde par là, je suis sûr qu'on me reprendrait. Nous sommes parents, après tout. (*VA*, p. 310-311)

Dans ces trois extraits, il « visionne l'action à venir dans des versions contrastées, pour percevoir les effets émotionnels des divers choix possibles » (Kaufmman, 2004, p. 182). Bien qu'il aimerait être pris par une bonne famille – ou par la gouvernante du médecin, comme nous le verrons tout à l'heure –, le héros préfère la fuite à l'hospice (*VA*, p 194). De

[33] Nous rappelons ici qu'une équipe peut comporter un seul membre (Goffman, 1973, p. 82).

sorte qu'il prépare l'« appareillage symbolique » nécessaire à cette éventuelle représentation :

> Dimanche dernier, je me suis creusé une cache sur le bord de la rivière, et j'y ai mis de quoi assurer ma fuite si jamais je tombe sur une famille qui ne me plaît pas. Des vivres pour tenir trois jours dans le marais Kouchibouguac, une petite tente que j'ai taillée moi-même dans de la toile cirée, pour dormir et me protéger de la pluie et des moustiques, un pardessus, des mitaines, des bottes, une pelisse avec une doublure pour l'hiver, un nécessaire pour pêcher et tendre des collets. J'ai sur moi tout mon argent, et j'en ai assez pour vivre quelques semaines en faisant attention, le temps de déménager dans un autre canton et de trouver du travail. Je pourrais, par exemple, me cacher quelques jours pour faire croire que j'ai quitté le canton et ensuite sauter dans le train au bas de la butte. Et de là, l'aventure recommencerait. (*VA*, p. 309-310)

Le héros a l'habitude de « teste[r] mentalement des identités possibles » (Kaufmann, 2004, p. 170) en vue de nouvelles représentations : « C'est devenu l'histoire de ma vie : toujours me préparer au prochain grand départ pour ne pas être surpris par les événements. » (*VA*, p. 261) Chaque fois, le héros « peut soigneusement ajuster le choix de sa position à sa propre situation et à ses propres intérêts » (Goffman, 1973, p. 86). Il s'agit donc toujours, comme le souligne Kaufmann, d'un « choix identitaire[34] » (2004, p. 182).

2.4.3 Rêvasseries intéressées

Nous avons mentionné précédemment le fait que le héros souhaite être pris à l'encan par la gouvernante du médecin. Il exprime ce désir – « [j]e nous imagine tous les deux quittant l'encan bras dessus, bras dessous » (*VA*, p. 23) – à quelques reprises par des « rêvasseries intéressées » (*VA*, p. 90), dans lesquelles il s'imagine en sa présence. Pour reprendre une expression de Kaufmann employée dans le premier chapitre de ce mémoire,

[34] « Ce sont clairement deux identités ICO qui sont testées et mises en concurrence. Ego se met à l'écoute des sensations que lui procurent diverses mises en scènes de soi pour décider. Il visionne l'action à venir dans des versions contrastées, pour percevoir les effets émotionnels des divers choix possibles. Mais, dans ces contextes d'urgence, et y compris pour des décisions minuscules, c'est toujours d'un choix identitaire qu'il s'agit. » (Kaufmann, 2004, p. 182)

le héros se met en scène dans un « petit cinéma » secret où il expérimente des « identités possibles, par des prises de rôles virtuelles » (2004, p. 70), comme le font par exemple Léonard Gouin, Marie Fontaine ou encore Lusignan dans les romans précédents.

Le héros commence à nourrir ce type de rêveries à la suite de sa première rencontre avec la gouvernante. Il se joue alors « dans [s]a tête les scènes qui auraient pu se dérouler entre [eux] » (*VA*, p. 85) s'il avait eu le courage de faire les premiers pas[35] ou encore « d'aller lui montrer de quoi [il a] l'air déguisé en médecin, les cheveux et la barbe bien taillés » (*VA*, p. 89) :

> Une idée a pris forme dans mon esprit luxurieux. Et si, tout à coup, en me voyant, elle se rendait compte à quel point elle était seule et m'offrait spontanément un emploi chez elle ? Je ne sais pas, moi : jardinier ou valet, n'importe quoi ferait l'affaire. Une dame élégante dans son genre paraîtrait encore mieux dans ses promenades accompagnée de son engagé. Je n'aurais qu'à faire savoir au commissaire des pauvres que j'ai trouvé un travail stable et bien rémunéré aux Trois Pignons bleus. La paroisse n'aurait plus à assurer ma subsistance, et cela m'épargnerait l'indignité d'un nouvel encan. Après qu'elle m'aurait eu quelque temps auprès d'elle, peut-être qu'elle se prendrait d'affection pour moi et qu'elle consentirait à quelque alliance charnelle et morganatique avec son fringant domestique, lui qui a l'air d'un médecin bien habillé, avec la bonne cravate, le bon costume et les chaussures qui vont avec ? Qui sait, hein ? (*VA*, p. 89-90)

Auprès d'elle, il aimerait incarner d'autres rôles que celui auquel sa condition de pupille de la paroisse le condamne ; parce qu'en effet, « [o]n n'imagine pas cette dame si distinguée ramenant chez elle un vieillard » (*VA*, p. 194). Les chances que cela se produise sont bien minces. Par contre, rien ne l'empêche d'y songer puisque qu'en coulisses, les acteurs sont libres de s'inventer et de jouer les rôles qu'ils veulent devant le public qu'ils imaginent. Le héros peut donc donner libre cours à ses fantasmes :

> Je l'aiderais à monter dans sa voiture, et moi j'irais m'asseoir à côté d'elle, comme autrefois lorsqu'elle conduisait le médecin à ses

[35] Voir section 2.2. Les représentations du héros – Les femmes.

> rendez-vous. À notre arrivée aux Trois Pignons bleus, elle me ferait couler un bain chaud et parfumé et je prendrais quelque repos pendant qu'elle ferait rôtir un gigot d'agneau, servi bien sûr avec des flageolets et un bordeaux léger. Pour lui éviter toute peine, je lui ferais savoir : inutile de mettre mes vêtements au lavage, j'y ai vu, je ne porte que du propre, ne vous en faites pas. […]
> Après le bain, elle me frictionnerait avec une des lotions favorites du feu médecin ; son eau de Floride, par exemple. Je lui rendrais la pareille, évidemment. Nos corps seraient tout à coup revivifiés par ce désir qui rajeunit et efface les rides creusées par l'abandon et la tyrannie de la pudeur. L'accouplement ne serait pas pour ce soir-là, nous prendrions bien notre temps, mais à tout le moins, nous pourrions nous tenir par la main quelque temps dans le grand salon. […] Nous prendrions tout notre temps pour redevenir homme et femme, nous qui n'étions plus que des êtres humains jusqu'alors. À l'aube, les craquements du grand lit à baldaquin se mêleraient aux bruits des chairs qui jouent : je traduirais mes pensées lascives en gestes de tendresse, et elle ferait de même, peut-être avec plus de talent que moi. (*VA*, p. 23-24)

Il caresse ce rêve jusqu'à la toute fin du roman (*VA*, p. 316). Malgré l'angoisse de ne pas être choisi, ou pire qu'elle reparte « avec un des deux [autres] messieurs » (*VA*, p. 313), il ne peut faire autrement que de s'imaginer avec elle : « C'est plus fort que moi : je n'ai jamais pu me retenir de rêver à de beaux dénouements. Cette fois, je rêve peut-être pour rien, ce qui ne serait pas la dernière fois, d'ailleurs. Peut-être qu'elle a renoncé aux hommes comme moi aux femmes. Mais cela ne nous empêcherait pas de faire un petit bout de route heureux ensemble. Allez savoir… » (*VA*, p. 314) Ainsi, chaque fois que le héros se retrouve *dans sa tête* en présence de la gouvernante, il est libre de *jouer* avec un total abandon, ce qui ne lui est pas permis quand il se trouve réellement en face d'elle (en raison des contraintes sociales). Comme le dit Goffman, en se référant aux propos de George Santayana, chaque fois que « nous monologuons (devant un public imaginaire), […] nous nous enveloppons avec élégance dans le manteau d'un rôle qui n'appartient qu'à nous » (1973, p. 59).

Dans l'ensemble, nous voyons que les représentations qui ont lieu dans des régions postérieures permettent au héros trois actions : se détacher des rôles qu'il est contraint de jouer en dehors des coulisses, préparer ses prochaines représentations et rêver librement. À vrai dire, lors de ce type de représentation, les acteurs essaient bien souvent « de tordre dans le bon sens la réalité trop grise » (Kaufmann, 2004, p. 70). À cet égard, le héros précise que toutes « [c]es pensées [l]'élevaient au-dessus de la routine nécessaire de [s]a vie » (*VA*, p. 176) et que « ces désirs ont eu au moins pour effet de [l]e libérer définitivement du petit monde où [il était] né » (*VA*, p. 177). Même si elles ne se concrétisent pas, toutes ces identités virtuelles participent du processus identitaire[36] au même titre, par exemple, que les identités collectives ou celles attribuées par autrui.

2.5 LE HÉROS COMME MEMBRE DU PUBLIC

Jusqu'à maintenant, nous avons étudié les représentations pour lesquelles nous avons désigné le héros comme acteur. Regardons maintenant celles dans lesquelles il fait partie exclusivement du public. Nous nous intéressons à deux représentations en particulier, soient celle dans laquelle il endosse le rôle de confident auprès de la gouvernante du médecin et celle dans laquelle il raconte l'histoire de sa mère, Salomé.

Parce qu'il ne dialogue ni avec la gouvernante ni avec sa mère, le héros assume l'unique fonction de membre du public au cours de ces représentations. À aucun moment il n'assume le rôle d'acteur, comme c'est le cas pour les représentations habituelles dans lesquelles les participants jouent simultanément les deux rôles[37]. Ces mises en scène sont

[36] « Ce visionnage de soi rêvé est bien entendu au cœur du processus identitaire […]. » (Kaufmann, 2004, p. 181)
[37] Voir note de bas de page, p. 73.

particulières puisque le héros y joue en fait des « rôles contradictoires[38] », soient ceux de « confident » et de « non-personne ». Soulignons rapidement que « [l]es confidents sont des personnes à qui l'acteur avoue ses fautes, en expliquant de son plein gré pourquoi l'impression donnée pendant une représentation n'était rien de plus qu'une impression » (Goffman, 1973, p. 153), et que « [c]eux qui jouent [le rôle de non-personne] sont présents durant l'interaction, mais à certains égards, ils n'assument ni le rôle d'acteur ni le rôle de public, pas plus qu'ils ne prétendent être ce qu'ils ne sont pas » (Goffman, 1973, p. 146). En fait, dans le deuxième cas qui nous intéresse, nous pourrions traduire le rôle de « non-personne » par celui de « témoin », plus représentatif du rôle qu'y joue le héros.

2.5.1 Le confident de la gouvernante du médecin

Goffman précise qu'« [e]n général, les confidents sont placés à l'extérieur et ne participent que par procuration à l'activité des régions postérieure et antérieure » (1973, p. 153). En effet, le héros se positionne en tant que membre du public devant la gouvernante, mais ne participe d'aucune manière à la représentation frauduleuse qu'elle lui raconte. D'ailleurs, la gouvernante assure la narration de son récit ; cela va de soi puisque cette dernière confie délibérément ses secrets au héros (ce n'est pas lui qui a découvert de l'information destructive la concernant, il ne lui revient donc pas de raconter cette histoire).

En prenant le contrôle de la narration, la gouvernante relègue le héros au rang de narrataire : « Tu veux que je te raconte ?... Quand bien même tu ne voudrais pas, je vais

[38] Goffman entend par rôles contradictoires ceux pour lesquels la distinction est floue entre membre de l'équipe des acteurs et membre du public. Celui qui occupe un rôle contradictoire possède des informations secrètes concernant l'autre équipe. Parmi ces rôles, on retrouve ceux de « délateur » (p. 141), de « comparse » (p. 142), d'« intermédiaire ou entremetteur » (p. 144), de « non-personne » (p. 146) et de « confident » (p. 153).

tout te dire ! Reste là. » (*VA*, p. 111) Comme pour bien des rôles qu'il a incarnés au cours de sa vie, le héros accepte de jouer celui dans lequel le confine la gouvernante :

> Pour lui plaire, je suis resté, même si je me faisais l'effet d'être le pire des lâches. La carafe d'armagnac était presque vide quand elle en a eu terminé avec moi.
> Elle avait son sac à vider, et il était plus que plein. Je l'ai écoutée sagement, en faisant comme si de rien n'était. (*VA*, p. 96)
>
> J'avoue ici que, à l'écouter, mon sentiment pour elle oscillait entre le dégoût et le désir. […] J'aurais voulu m'en aller, mais je craignais qu'elle s'emporte, alors je faisais la statue. (*VA*, p. 106)

À ce propos, Goffman explique qu'« il existe une étiquette compliquée qui indique aux gens comment se comporter en qualité de membres du public » (1973, p. 217). C'est parce qu'il éprouve de l'affection pour elle que le héros fait preuve de tact[39], c'est-à-dire qu'il lui témoigne « l'attention et l'intérêt qui conviennent » (Goffman, 1973, p. 217) et qu'il n'hésite pas, devant la représentation de la gouvernante, « à suspendre sa propre représentation de façon à ne pas provoquer trop de contradictions, d'interruptions » (Goffman, 1973, p. 218). En agissant de la sorte, il lui laisse toute la place dont elle a besoin pour lui « faire un aveu qui [lui] coûte encore » (*VA*, p. 109).

En le prenant comme confident, elle lui donne accès à la représentation frauduleuse que le médecin et elle ont donnée pendant plusieurs années : « Vous voulez vous sauvez, c'est ça ? Mais je n'ai pas fini, moi ! J'ai des choses à dire, vous savez ? Je ne suis pas l'idiote qu'il pensait ! Je ne suis pas non plus cette pauvresse que le bon docteur a gardée auprès de lui pendant trente ans par charité ! » (*VA*, p. 95-96) Dans la paroisse, le médecin passe pour « un homme bon, très bon, […] qui aimait plaisanter aussi, par fier pour deux sous. Qui, avec les talents qu'il avait, aurait pu faire fortune dans la grande ville

[39] « Ce qui motive le public à agir avec tact, c'est l'identification immédiate avec les acteurs, ou bien le désir d'éviter une scène, ou encore le désir de gagner les bonnes grâces des acteurs afin d'en tirer profit. » (Goffman, 1973, p. 219)

Rapport-Gratuit.com

mais qui avait préféré passer sa vie à la campagne, parmi d'humbles gens […] » (*VA*, p. 77). Mais la gouvernante apprend au héros qu'il ne s'agit que d'une façade[40] :

> Il a cessé de me manquer, cependant, quand j'ai découvert qu'il n'était qu'un homme de paille. Plus je m'occupais de ses affaires, plus je voyais clair en lui. Il n'avait pas été le médecin plein d'avenir qui avait ouvert sa pratique à la campagne par pitié pour ces pauvres gens privés de soins. Il est vrai qu'il avait été cet orphelin besogneux qui s'était battu bec et ongles pour faire ses études, n'ayant pour encouragements que les bourses qu'accordaient quelques philanthropes aux indigents méritants comme lui. Mais ses résultats à la faculté de médecine avaient été médiocres, et il s'était installé dans le canton parce qu'on n'avait pas voulu de lui ailleurs et parce que personne ne désirait la place. Il était l'auteur de sa légende du médecin dévoué. J'ai découvert aussi qu'il n'était même pas un bon médecin. Ses collègues se moquaient de ses diagnostics et le considéraient unanimement comme un raté. Il avait de la chance que les gens de Barachois soient si ignorants, et il était juste capable de jouer au médecin charitable. (*VA*, p. 114-115)

Mais ensemble, ils forment une équipe d'acteurs : « Il était le médecin, j'étais sa gouvernante, et tout était bien ainsi. Chacun jouait son rôle comme il faut […]. » (*VA*, p. 117) Pour eux, la vie est une véritable scène :

> Tu sais ce qu'il a fait dans ses dernières années ? Ce qu'il savait faire de mieux : jouer. Quand il ne feignait pas de travailler, il sortait de sa pénitence boudeuse et revêtait un nouveau costume pour incarner un autre personnage. Tu l'as peut-être déjà vu coiffé de son béret basque, arpentant les bois en herboriste savant. Ou alors il se mettait un chapeau de paille sur la tête, enfilait une salopette, et ce jour-là, il redevenait le gentleman-farmer qui daigne se salir les doigts. Tout le monde ici était dupe, sauf lui et moi. Il y avait même des moments où nous jouions ensemble : il s'habillait d'une jaquette et d'un pantalon de velours, et il feuilletait des ouvrages de la grande littérature sans les lire, pendant que moi, sa complice, je jouais quelque air au piano. Il adorait recevoir de la visite dans ces moments-là : le tableau était parfait. […]
> Puis, petit à petit, nous avons cessé de faire du théâtre ensemble, lui et moi. (*VA*, p. 117-118)

[40] « Quand on parle des gens qui présentent une façade mensongère ou ''seulement'' une façade, des gens qui dissimulent, trompent ou fraudent, on exprime la conscience d'un divorce entre les apparences et la réalité. » (Goffman, 1973, p. 61)

Une fois son récit terminé, la gouvernante libère le héros de son rôle de confident et lui redonne le contrôle de la narration : « Vous êtes bien bon de m'avoir écoutée aussi longtemps. Allez, maintenant. Adieu, mon beau mime. » (*VA*, p. 119) Cette dernière parole met fin à cette première représentation dans laquelle le héros agit comme membre du public.

2.5.2 L'ultime témoin de Salomé

Nous portons maintenant notre attention sur une mise en scène particulière : celle durant laquelle le héros *raconte* sa mère. Contrairement à la représentation précédente, celle qui semble endosser ici le rôle d'actrice ne narre pas sa propre histoire. D'ailleurs, les informations que recueille sur elle le héros – en sa qualité de membre du public – ne lui sont pas fournies de la même manière qu'avec la gouvernante. Auprès de sa mère, il semble que le héros ne soit ni un confident au sens où Goffman l'entend, ni tout à fait une non-personne ; c'est pourquoi nous préférons le terme de « témoin » pour désigner le rôle que joue le héros au cours de cette représentation. Nous entendons par « témoin » celui qui peut attester de quelque chose parce qu'il en a été le spectateur ; celui qui assiste à un événement, qui est présent lorsque s'accomplit un fait, qui le perçoit et peut en garder la mémoire[41].

Cette représentation ne correspond à aucun modèle décrit par Goffman. D'abord, le héros possède de l'information concernant Salomé qu'aucun membre du public, quel que soit le rôle contradictoire qu'il endosse, ne peut obtenir d'ordinaire : il connaît tout de sa mère, et ce, depuis qu'elle est jeune parce qu'« [il existait] déjà en elle » (*VA*, p. 201) : « J'entendais ses pensées les plus intimes et je connaissais tous les sentiments qui la

[41] Nous tirons ces définitions du *Grand Robert de la langue française en ligne*.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

traversaient. J'étais là, entièrement formé en esprit, aussi silencieux qu'aujourd'hui. » (*VA*, p. 202) Avant même qu'il ne vienne au monde, il peut attester de l'existence de sa mère parce qu'il en est déjà le spectateur :

> [J]e ne parle pas, c'est tout ; à cause d'une promesse que je me suis faite quand ma mère était jeune femme, avant même que je sois conçu, quand je n'étais qu'esprit. (*VA*, p. 15)
>
> Parce qu'elle me savait en elle, elle ne se sentait jamais seule. Quand sa famille avait été dispersée, elle avait trouvé du réconfort dans ma compagnie, d'où son calme qui passait pour de la dureté, un reproche qui ne la troublait guère étant donné qu'elle possédait une vérité que bien peu d'autres pouvaient connaître. (*VA*, p. 202)

Le héros possède même des informations qu'elle-même ignore (*VA*, p. 205), outre celles qu'il recueille quand il est dans le ventre de sa mère : « J'ai entendu tous ces récits avant ma naissance ; ils étaient faits à ma mère par des gens qui s'inquiétaient de l'enfant qu'elle portait, moi. » (*VA*, p. 137) Parce qu'il était « déjà doué de mémoire et de parole » (*VA*, p. 202) dans le ventre de Salomé, il lui est facile de conserver des souvenirs précis de sa mère, et ce, dès sa naissance, alors qu'elle lui « parlait comme à un confident en employant des mots de grande personne » (*VA*, p. 257). Aussi, dans l'extrait qui suit, nous remarquons que le comportement du héros se rapproche davantage des techniques de protection employées par les membres du public envers les acteurs[42] que celles utilisées entre les membres d'une même équipe : « Moi je la trouvais un peu ridicule dans son uniforme, surtout avec sa toque qui cachait ses beaux cheveux noirs, mais elle était tellement contente d'elle que je faisais semblant de rien. » (*VA*, p. 252) En effet, le héros agit ainsi par respect pour « le caractère sacré prêté à l'acteur » (Goffman, 1973, p. 70) qui est, dans ce cas-ci, sa mère.

[42] « [L]a plupart de ces techniques défensives de maîtrise des impressions ont pour contrepartie le tact qui pousse le public et les personnes de l'extérieur à adopter un comportement protecteur pour aider les acteurs à préserver leur spectacle. » (Goffman, 1973, p. 216)

Conformément à ce qui précède, nous pouvons dire que le héros joue en quelque sorte un rôle d'« ultime témoin[43] » (Paré, 2002, p. 423). Il possède la « mémoire du ventre » (*VA*, p. 246), faculté qui lui permet de témoigner de l'existence de sa mère et de son clan, tous ces « Gens du Marais, du Fleuve et de la Mer qui parcourent le pays depuis trois mille ans » (*VA*, p. 246). Le héros est là depuis le début, comme spectateur, et tient lieu de « premier témoignage » (Paré, 2002, p. 425). Il est « porteur de toutes ces ruptures et de toutes ces disparitions […] dont l'histoire est faite » (Paré, 2002, p. 425), un peu à la manière du professeur Pigeon dans *La Côte de Sable* et dans *L'Écureuil noir*, quoique leur situation soit tout à fait différente.

Somme toute, bien que la deuxième représentation soit plus complexe en raison notamment de son caractère métaphysique – le héros était *là* avant d'exister –, les rôles qu'occupe le héros dans ces deux mises en scène – confident et témoin – confirment qu'il fait partie de l'équipe des spectateurs à titre d'unique membre. Il est évident que dans la première représentation le héros est cantonné dans ce rôle par un autre personnage et qu'il accepte de l'endosser. Lors de la deuxième représentation, le héros se positionne lui-même comme spectateur devant Salomé : en racontant l'histoire de sa mère, il lui donne le premier rôle et la met en scène.

2.6 MODÈLE D'EXPRESSION IDENTITAIRE

L'étude de la mise en scène nous permet d'observer différentes facettes du héros puisque, comme nous l'avons déjà mentionné à quelques reprises, il existe autant de manières de se présenter qu'il existe de publics. À travers les représentations du héros analysées dans les sections précédentes – devant public, en équipe, en coulisses, dans le

[43] Paré parle du professeur Pigeon qui dans *La Côte de Sable* et *L'Écureuil noir* occupe cette fonction.

public –, nous avons vu que le héros endosse de multiples rôles à différents moments de sa vie. Nous remarquons que la plupart de ces rôles lui sont imposés par les autres et que très peu de choix s'offrent à lui, même lorsqu'il se retrouve seul. Quoi qu'il en soit, chacun d'eux contribue à le définir et nous permet de voir dans quel modèle d'expression identitaire il s'inscrit. Dans *L'invention de soi*, Kaufmann expose trois modèles :

> Le premier, spécialement développé dans les milieux sociaux dénués de ressources, se caractérise par des explosions émotionnelles permettant de rétablir l'estime de soi. Le deuxième montre qu'il est possible de résister au processus identitaire ou d'en sortir. Le troisième enfin révèle comment l'association aux institutions légitimes offre la possibilité d'introduire la réflexivité dans la formation de l'identité. (2004, p. 203-204)

Il précise que chaque individu s'inscrit à des degrés divers dans chacun de ces trois modèles, et que bien souvent, un modèle prédomine. Pour ce qui est du héros du *Vol de l'ange*, sa potentialité inventive se traduit dans le deuxième modèle, qui correspond à celui du retrait. En approfondissant ce dernier aspect de la construction identitaire, nous nous éloignons momentanément de la présentation de soi pour nous tourner davantage vers l'invention (ou non) de soi et l'intériorité du héros.

2.6.1 La potentialité inventive

Dans un premier temps, Kaufmann explique que « la créativité identitaire (pouvoir s'inventer différent) est étroitement liée au niveau et à la diversité des ressources dont dispose un individu » (2004, p. 205). Il répertorie trois types de ressources : économiques, sociales et culturelles. Avant d'aller plus loin, regardons de quels types de ressources dispose le héros du *Vol de l'ange* et quelles sont-elles.

D'abord, le héros ne possède que très peu de ressources économiques. Lorsqu'il quitte son premier employeur, il n'a pas un sou : « J'aurais eu besoin de cet argent, vu que

je n'avais rien […]. » (*VA*, p. 163) Il a seize ans lorsqu'il en obtient pour la première fois (*VA*, p. 169). Alors qu'« [i]l a de l'argent à lui » (*VA*, p. 187), il part à vingt ans pour l'aventure « habillé de neuf pour la première fois de [s]a vie, avec à la main une valise qui ne contenait que des choses à [lui], les poches pleines d'économies » (*VA*, p. 187). Tandis qu'il réussit à acquérir au fil des ans quelques biens, il perd tout lorsque le propriétaire de la cabane de Cap-Enragé y met le feu : « Si le propriétaire m'avait au moins donné un avertissement, j'aurais décampé avec mes engins de pêche, mes outils, mes poules et mon chien de chasse. J'aurais pu recommencer à neuf ailleurs. Là, je n'avais presque plus rien. » (*VA*, p. 56) À la fin du roman, l'appareillage symbolique lié à la richesse matérielle[44] qu'il possède est bien mince. Il se compose de sa serviette de table, de son anneau et de son livre de contes (*VA*, p. 68) ; de son « costume de gabardine trois pièces, bleu marine avec des rayures blanches, une chemise crème et une cravate d'une couleur jamais vue par ici, mauve avec des barres vertes légèrement teintée de rose » (*VA*, p. 76) ; d'une valise contenant une tenue de rechange, une brosse à dents et une trousse de rasage (*VA*, p. 270) ; d'une montre, d'un peu d'argent et de la chevalière que lui a offerte la femme qu'il a aimée (*VA*, p. 270).

Ensuite, les ressources sociales dont dispose le héros sont quasi inexistantes, et ce, pour deux raisons : il est issu d'une classe sociale opprimée et il évite de s'attacher aux autres. Par rapport au premier argument, Kaufmann rapporte que les ressources sociales « sont de plus en plus inégales, les milieux sociaux culturellement dominants […] ayant un réseau de relations plus important et géographiquement plus étendu […] » (2004, p. 205). Même enfant, il ne lui est pas possible de développer des liens avec les autres jeunes de la

[44] « Peut-être que la partie la plus importante de l'appareillage symbolique propre à chaque classe sociale consiste-t-elle dans les symboles, liés au statut, à travers lesquels s'exprime la richesse matérielle. » (Goffman, 1973, p. 41)

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

maison parce qu'il leur est de condition inférieure : « Les garçons m'étaient reconnaissants de les soulager des corvées matinales, mais leur amitié était distante ; reste que j'étais un employé. » (*VA*, p. 150) Plus encore, il ne fréquente pas d'autres gens que les membres de cette famille : « Comme on me disait un ''un peu spécial'', je n'étais pas forcé d'aller à l'école ou à l'église. » (*VA*, p. 150). En ce qui concerne le deuxième argument, s'il lui arrive après cette période de sa vie d'entretenir des relations, elles ne durent jamais parce qu'il ne le désire guère :

> J'aimais entrer dans la vie des gens entièrement vêtu de neuf, sans passé, sans avenir non plus. Je compte continuer ainsi jusqu'à la fin de mes jours, effacer l'ardoise tous les trois ou quatre ans. On ne s'ennuie jamais comme ça, et l'on n'ennuie personne. (*VA*, p. 170)
>
> Ce qui est sûr, c'est que, de toute ma vie, je suis rarement retourné sur les lieux où j'avais été heureux et où l'on avait été bon pour moi. Je ne voulais pas que ceux qui m'avaient connu se souviennent trop de moi, je souhaitais même mourir dans leur mémoire alors qu'eux vivraient toujours dans la mienne. Je voulais être le seul être de chair et de pensées dans mon monde peuplé d'ombres bienfaisantes.
> J'ai tenu parole. Je n'ai fait que passer toute ma vie. (*VA*, p. 188)

Cette volonté de « manquer à d'autres » (*VA*, p. 282) lui vient de sa mère : « Elle nous avait tellement manqué qu'elle avait grandi dans notre souvenir et peut-être même pris plus de place qu'elle n'aurait dû. Ainsi, j'ai appris d'elle à provoquer ce manque. » (*VA*, p. 282)

Enfin, pour ce qui est des ressources culturelles, elles lui proviennent de deux sources : de sa mère et du livre de contes. D'une part, Salomé lui transmet les connaissances et les croyances de son peuple, dont « les mots de la langue fantôme qui habite encore le parler des membres de [s]on clan » (*VA*, p. 16). D'autre part, le patrimoine culturel du héros lui vient des histoires que la sœur cadette lui lisait le soir et qu'il garde en mémoire[45], celles du « livre de contes » (*VA*, p. 159). Parmi ces contes qui nourrissent son

[45] « Quant aux histoires, je les emporterai dans ma mémoire, elles seront bien là. » (*VA*, p. 270)

imaginaire figurent « *Le Chat botté, Cendrillon, Riquet à la houppe* » (*VA*, p. 68). Ce livre de contes constitue sa plus grande richesse.

À ce propos, Kaufmann précise que les ressources culturelles sont les « nourritures favorites de la réinvention de soi. Car, par l'imaginaire ou la réflexivité, elles ouvrent sur des univers nouveaux et dégagent les perspectives de la reformulation personnelle sur des horizons infinis » (2004, p. 205). Mais dans l'ensemble, nous voyons que les ressources du héros sont limitées, ce qui réduit sa « potentialité inventive » (Kaufmann, 2004, p. 211) : « Il est difficile, surtout quand les ressources sont faibles, d'inventer une identité […] par la seule force incertaine de l'auto-définition subjective. » (Kaufmann, 2004, p. 213) C'est pourquoi, entre autres, il accepte si facilement de jouer les rôles que les autres lui attribuent.

En fait, Kaufmann explique, dans un deuxième temps, que ce sont ces autres qui possèdent un accès facile à un répertoire très large d'identités qui tentent d'étouffer la liberté des plus démunis de s'inventer autres (2004, p. 211). Il ajoute qu'

> [e]mpêtrés dans cette image imposée de l'extérieur et meurtrissant l'estime de soi, les marginaux n'ont comme solutions que le repli dans l'invisibilité (se faire petit et humble), l'échappée dans les passions ordinaires, l'usage de divers substituts palliant artificiellement les carences de « l'individu par défaut (Castel et Haroche cités par Kaufmann, 2004, p. 212).

Il est bien vrai que la position inférieure dans laquelle le regard des autres condamne le héros de Poliquin le blesse :

> Quelqu'un a noté mon intérêt, et la première fois qu'un garçon m'a demandé si je voulais jouer, tous les autres ont ri, et je me suis éloigné la tête basse. (*VA*, p. 151)
>
> Je l'ai croisée un jour au magasin général de Shippagan alors qu'il y avait foule, et elle a détourné la tête en me voyant venir. J'en ai ressenti de la honte ; de la peine aussi. (*VA*, p. 294)

Nous avons déjà montré aussi, dans les sections précédentes, que le héros s'est retrouvé dans l'obligation de se « faire tout petit » (*VA*, p. 54) dans différentes situations, notamment chez son premier employeur et à l'asile :

> Dès que je l'ai vu, j'ai compris que je serais bien chez lui si je me tenais tranquille. (*VA*, p. 138)
>
> Heureusement, j'ai été sage comme une image, comme jamais je ne l'avais été de ma vie. (*VA*, p. 52)

Plus encore, le héros trouve des astuces pour pallier son manque de ressources sociales : « Je m'inventais des amis imaginaires quand j'étais petit, afin d'être moins seul ; devenu homme, j'ai aimé des femmes imaginaires. » (*VA*, p. 16) Enfin, c'est parce qu'il vient d'un milieu populaire qu'il n'a pas les moyens de s'inventer autrement : « La faiblesse des ressources limite la quantité et la variété des sois possibles. » (Kaufmann, 2004, p. 206) Devant cette impasse identitaire, deux choix s'offrent au héros : « D'un côté, les explosions confuses et violentes de sujets trop expansionnistes et multiples n'ayant pas les moyens de se vivre ainsi. De l'autre, le type de profil et de tactique exactement inverse : le repli sur un être-soi monochrome, confinant, pour autrui, à l'invisibilité. » (Kaufmann, 2004, p. 227) Il opte pour la deuxième option.

2.6.2 Le retrait

Le héros du roman s'inscrit dans ce deuxième type de profil, c'est-à-dire celui du retrait. À soixante ans et demi, il accepte « [d]'être ce que la vie a fait de [lui] » (Kaufmann, 2004, p. 228). N'ayant pas les moyens de s'inventer autrement – entre autres parce qu'il

incarne la « condition du minoritaire[46] » (Lessard, 2014) –, le retrait lui permet de trouver une sorte de bien-être :

> Être ce que l'on est, reprise d'une vieille sagesse populaire, représente aujourd'hui une tentative de résistance à l'invention de soi ; qui provoque tant de rêves déçus, de violence, de cris, d'effondrements intérieurs, d'addictions compulsives. En contrepartie de la sérénité tranquille qu'elle procure, l'existence prend toutefois pour autrui la forme d'un retrait du monde le plus vivant […]. (Kaufmann, 2004, p. 233)

En d'autres mots, le héros possède « cette sagesse discrète des gens de peu faisant avec ce que la vie leur a donné » (Kaufmann, 2004, p. 232).

En effet, parce qu'ils ne possèdent que très peu de ressources leur permettant de construire des projets et de se rêver différent, « il a fallu aux "gens de peu" s'accrocher à leur réalité d'être » (Kaufmann, 2004, p. 228) : « De génération en génération, ils ont pour cela transmis une culture discrète, à la fois instrument de résistance et art de vivre : savoir "faire avec" ce que l'on a et ce que l'on est, créer bonheur et chaleur humaine à partir des petits riens. » (Kaufmann, 2004, p. 228) Tel est d'ailleurs le message livré au héros par la sœur prophétesse :

> Attention : ne cherche pas le bonheur, hein ? Le bonheur, c'est fatiguant à la longue, et ça ne dure jamais, c'est physiquement impossible, et puis on finit par vivre dans la peur de le perdre. Une perte de temps, je te dis. Recherche plutôt le contentement, c'est déjà beaucoup. Et ne rechigne pas trop devant les petites misères de la vie : ça garde l'esprit frais, et ça évite de faire des bêtises. (*VA*, p. 274)

Dans tout le roman, le héros ne déroge qu'une seule fois à cet adage, et il paie cher le prix de son « crime de lèse-classe » (*VA*, p. 300) : celle qu'il a aimée se suicide – enceinte de trois mois (*VA*, p. 296) – et il est incarcéré « chez les fous » (*VA*, p. 51) pendant quatre ans.

[46] Nous entendons par « minorité » un « groupement de personnes liées entre elles par des affinités religieuses, linguistiques, ethniques, politiques dans une population plus importante ». Plus encore, nous élargissons notre définition à tout groupe peu nombreux d'individus que leurs idées ou leurs intérêts distinguent à l'intérieur d'une collectivité. Nous tirons ces définitions du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*.

Rapport-Gratuit.com

Mis à part cet épisode, il a toujours vécu en respectant sa condition de minoritaire, et ce, depuis son arrivée dans sa première nouvelle famille.

Pour vivre « en retrait », Kaufmann explique qu'« [i]l faut […] savoir contrôler les plaisirs et contenir les divagations imaginaires, ne pas se laisser aller à vivre ce que l'on vit avec trop d'intensité ou de projets fous. Les "passions ordinaires" doivent être maintenues dans une certaine modération. Le petit cinéma intérieur ne doit pas s'aventurer à trop inventer la vie » (2004, p. 230-231). Pour revenir au héros, il confie que « [l]a vie dans [s]a nouvelle famille n'avait rien de très gai » (*VA*, p. 149), mais que « le travail sur la ferme [l]e sauvait de l'ennui » (*VA*, p. 149), entre autres parce que sa famille précédente lui manque : « Chaque fois que leur souvenir me revenait, je me donnais beaucoup de mal pour le chasser, mais c'était impossible. Quand j'ai fini par accepter cette réalité, leur image s'est mise à me hanter moins souvent et j'ai commencé à me plaire un peu dans ma nouvelle maison. » (*VA*, p. 148) Il finit par avouer que « [t]out compte fait, la vie était bonne dans cette maison » (*VA*, p. 160) : « Au moins, ce n'était pas l'orphelinat, et ma situation était presque agréable. J'avais ma place, j'étais le petit engagé pour tous, et je vivais en bonne intelligence avec tous. » (*VA*, p. 160) Toute sa vie, le héros ne cherche qu'à trouver un coin tranquille et à gagner un peu sa vie (*VA*, p. 64), comme à l'époque où il habite dans la colonie : « Je me tenais tranquille, je faisais le charpentier l'hiver et j'allais sur les bateaux pendant la belle saison. Je voyais des femmes seulement dans les ports, et encore… » (*VA*, p. 282) De plus, il raconte s'être senti chez lui partout toute sa vie (*VA*, p. 249) : « Pour tout dire, je suis mon propre pays, et je me flatte de vivre en bonne intelligence avec tous mes voisins. » (*VA*, p. 88)

Au sujet des femmes, le héros modère ses passions et refoule son « désir de classe » (*VA*, p. 290) depuis son aventure avec la femme qu'il a aimée. Il sait qu'il doit demeurer prudent auprès de la gouvernante parce qu'elle appartient à une classe sociale supérieure[47] :

> Pour chasser les pensées lascives qui me paralysaient, je me suis mis à réfléchir sérieusement. (*VA*, p. 83)
>
> Au tréfonds de moi, je savais que je n'avais pas vraiment le droit d'être là, et j'ai essayé de purifier mon esprit de toute pensée charnelle. (*VA*, p. 91)

Dans toutes les sphères de sa vie, le héros adhère au modèle d'expression identitaire du retrait. Comme il le dit : « Je ne demande pas grand-chose, ce n'est pas mon genre. » (*VA*, p. 25) Et prudemment, en regard de son parcours, il déclare que « dans le fond, la vie avait été juste envers [lui] comme elle l'avait pu » (*VA*, p. 165). De cette façon, il se contente de ce qu'il a et de ce qu'il est.

Bref, la potentialité inventive du héros se trouvant réduite par la faiblesse de ses ressources économiques, sociales et culturelles, son parcours identitaire est marqué par le retrait et par l'impossibilité – quasi-totale – de s'imaginer ou de se rêver autrement. Son parcours est aussi marqué par la présence des autres, lesquels l'amènent à endosser, au cours de sa vie, une multiplicité de rôles. Il semble enfin que cette position dans laquelle se place le héros – celle du retrait – lui permette d'être heureux, ou du moins satisfait, puisque, comme le souligne Kaufmann, vouloir s'inventer autrement sans en avoir les moyens conduit le sujet à des explosions de haine qui souvent se retournent contre lui.

[47] Voir aussi section 2.4. Le héros en coulisses – Rêveries intéressées.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

CONCLUSION

Si l'étude de la mise en scène et du modèle d'expression identitaire dans lequel s'inscrit le héros nous permet de voir que certains enjeux liés à la question identitaire présents dans les romans précédents sont reconduits dans *Le Vol de l'ange*, nous voyons aussi que d'autres ne s'y trouvent plus et que de nouveaux s'y sont installés. Nous avons pu saisir toutes les particularités du parcours identitaire du héros, et ce, dans le but de répondre à la question suivante : qu'est-ce que ce parcours nous apprend de nouveau sur le héros de Poliquin, sur son évolution ?

Nous avons vu s'illustrer, à travers les différentes représentations du héros, plusieurs des thèmes liées à la question de l'identité présents dans les autres romans de l'auteur : multiplicité des rôles, invention et imaginaire, présence de l'Autre, mise en récit, mémoire et expériences vécues. Certaines de ces caractéristiques du discours identitaire de Poliquin s'actualisent différemment dans *Le Vol de l'ange*. Par exemple, le rapport à l'Autre se traduit par un besoin nouveau de socialisation avoué par le héros. Pour ce qui est des autres caractéristiques, la manière dont elles s'articulent se rapproche de celle des romans précédents. En ce qui a trait aux conséquences d'une identité problématique, nous retrouvons dans le dernier roman de l'auteur ceux de l'errance, de la solitude, de la marginalité et de l'échec de la paternité. Toutefois, la difficulté du héros à incarner une identité authentique ne se traduit pas par la conscience coupable ou la supériorité morale, mais par une nouvelle posture, celle du retrait. Parallèlement, Poliquin ajoute une nouvelle condition au « progrès identitaire » annoncé par Ouellet, lequel comprenait déjà l'amour véritable et la réconciliation avec le père : la liberté. En fin de compte, le retour en force de la mère, laquelle était déjà présente dans *L'Obomsawin, La Côte de Sable* et *L'Homme de*

paille, empêche le héros de progresser dans sa quête identitaire menant à la paternité, et celui-ci demeure donc coincé dans une posture de fils. Il ne s'agit pas de présenter ici des nouveaux éléments d'analyse, mais de montrer les conséquences qui découlent de cette problématique de l'identité propre à Poliquin et telle qu'elle s'exprime dans son dernier roman. Les observations qui suivent sont le produit d'une étude détaillée du théâtre identitaire dans lequel prend place le héros.

Multiplicité des rôles et socialisation

Certaines questions identitaires que nous retrouvons dans les romans précédents ne semblent plus être problématiques, dont celle du métissage culturel : il nous paraît que ce métissage coule désormais de source, le héros ne cherchant plus à exposer ses origines diverses de manière à en revendiquer la légitimité. Le mélange des origines, des cultures et des langues est incontestable et se trouve bel et bien au fondement de l'identité des personnages de Poliquin : « Son premier véritable amoureux fut un garçon totalement différent d'elle. Les gens de la Mer, du Marais et du Fleuve ont toujours eu pour coutume de se mêler aux autres peuples ; [Salomé] ne faisait donc que suivre la tradition en s'éprenant de ce jeune prince aux cheveux blonds et aux yeux gris. » (*VA*, p. 203) Néanmoins, cet aspect ne prédomine pas dans *Le Vol de l'ange*. D'autres éléments fondamentaux de l'identité sont davantage mis de l'avant, dont le dynamisme, qui passe par la multiplicité des rôles et par le rapport à l'Autre.

En décortiquant chacune des représentations dans lesquelles se trouve le héros du *Vol de l'ange*, nous observons, tel que nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre, que l'identité du héros est bel et bien dynamique, puisqu'elle se traduit notamment par une prise de rôles multiples – ou d'images sociales pour reprendre les termes employés dans le

premier chapitre. Ces rôles – ou images – ne sont jamais fixes : ils changent constamment en fonction des lieux, des moments, des autres personnages. Sur ce point, le héros du *Vol de l'ange* n'est pas différent des autres. Dans le premier chapitre, nous avons montré que les personnages de Poliquin sont définis par les rôles sociaux qu'ils incarnent et que, bien souvent, ils en sont conscients. Ils ont alors le pouvoir de modifier leur image ou leur comportement et de les contrôler. C'est pourquoi nous avançons l'idée que les personnages de Poliquin évoluent dans un véritable théâtre identitaire : qu'ils soient confinés dans un rôle par autrui, qu'ils choisissent librement ce rôle ou le refusent, les héros *jouent*.

À ce propos, il nous paraît maintenant évident qu'il n'est plus possible de parler de la question identitaire chez Poliquin sans parler de l'Autre. Nous avons vu, dans les deux chapitres de ce mémoire, l'importance de cet Autre dans la construction identitaire des personnages : sa présence est fondamentale. À travers les mises en scène du *Vol de l'ange* dans lesquelles évolue le héros, nous avons fait ressortir ce besoin de l'Autre qui passe par le regard et la reconnaissance d'autrui. Sur ce plan, le roman marque une avancée. Alors que les héros de *L'Homme de paille* et de *La Kermesse* semblent prêts à se passer de la compagnie de leurs contemporains à la fin de leur vie, les choses se présentent différemment dans le dernier roman de l'auteur.

Longtemps solitaire, le héros du *Vol de l'ange* avoue finalement son « besoin de socialiser, de s'entourer, avec l'âge » (Lessard, 2014). Il admet son désir de vivre en société : « Mes semblables me manquaient ; le son de leurs voix, leur bavardage inutile, leurs sourires, leurs gémissements, leur laideur et leur beauté, leurs odeurs, tout ce qui m'avait autrefois dégoûté d'eux. » (*VA*, p. 55) En fin de compte, il « capitule face à la solitude » (Lessard, 2014). À ce sujet, Poliquin affirme en entrevue qu'il faut parfois faire des compromis pour vivre avec les autres, « mais pas au point de s'aliéner, ni d'oublier qui

l'on est » (Lessard, 2014). L'extrait qui suit, tiré du roman, résume bien l'ensemble de ces propos : « J'aimais vivre seul autrefois. Plus maintenant. J'avoue désormais mon besoin de société. Moi, le solitaire altier, j'ai fini par capituler devant les joies de la vie collective. J'en ai fini de faire le survenant. Je n'ai nullement renoncé à être moi-même ; cependant, je veux seulement être moi-même avec les autres. » (*VA*, p. 25) Le héros finit par trouver sa place : elle se trouve dans la collectivité au sens large. Enfin, en ce qui concerne le dynamisme identitaire, la diversité des rôles et le rapport à l'Autre ne sont pas les seules notions reconduites dans *Le Vol de l'ange* : l'invention et l'imagination, quoique plus limitées en raison de la faible potentialité inventive du héros, caractérisent aussi le dernier roman de l'auteur.

Fabulation

Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, qu'il n'est pas permis au héros du *Vol de l'ange* de s'imaginer ou de se rêver autre comme l'ont fait avant lui d'autres personnages des romans de Poliquin. Toutefois, un dernier aspect de l'œuvre montre que le héros n'est pas totalement dépourvu d'imagination. En effet, en ce qui concerne le récit de ses origines, certains éléments du texte – outre l'invraisemblance – nous laissent croire que le héros fabule : il parle de sa mère à la manière d'un conte. En effet, il semble que son récit soit fortement inspiré par les histoires qui ont marqué sa jeunesse et qui l'ont suivi toute sa vie. Le premier indice est relatif au temps de la narration : contrairement aux autres parties du roman, le héros emploie le passé simple pour raconter la jeunesse de sa mère, temps de verbe privilégié des contes merveilleux. Le vocabulaire qu'il emploie relève aussi de l'univers des contes : « depuis la nuit des temps » (*VA*, p. 195), « jeune prince aux cheveux blonds et aux yeux gris » (*VA*, p. 203), « princesse » (*VA*, p. 223), « épée » (*VA*, p. 257),

« bouclier » (*VA*, p. 257). Plus encore, la structure de son récit correspond sur plusieurs points à celle des contes[48].

D'abord, « [l]es contes commencent habituellement par l'exposition d'une situation initiale. On énumère les membres de la famille, ou le futur héros […] est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état » (Propp, 1970, p. 36). Dans le roman, le héros présente d'abord sa mère comme étant d'« une nation indépendante depuis la nuit des temps » (*VA*, p. 195). Il ajoute ensuite que le père de sa mère « était le meilleur câleur d'orignal du coin, celui qui imite le cri de la femelle en chaleur pour faire sortir le mâle du bois » (*VA*, p. 197) et que la mère de sa mère « aussi pouvait tuer avec sa voix » (*VA*, p. 197). Par la suite, le héros raconte qu'à la mort des parents de sa mère – ils ne les nomment jamais autrement – « [elle] et ses frères et sœurs furent pris en charge par des agents du gouvernement, car il ne restait personne pour s'occuper d'eux » (*VA*, p. 198). Cette situation initiale correspond à une de celles décrites par Propp ; un des membres de la famille s'éloigne de la maison, et cet éloignement est renforcé par la mort des parents : « Seule ma mère aboutit à l'orphelinat de Grande-Digue ; les autres furent placés dans diverses familles. » (*VA*, p. 198) Aussi, Salomé subit une transformation durant laquelle elle acquiert les qualités nécessaires à l'avancement de sa quête : « Elle-même n'en revenait pas de sa métamorphose en femme : la petite fille trop maigre au regard rancunier et avide était devenue une femme aux formes amples, avec des cheveux luisants et des yeux de velours noir capables d'hypnotiser même ceux qui ne sont pas aux femmes. » (*VA*, p. 200-201) Héroïne de cette histoire, elle se voit investie d'une quête – avoir un enfant – dont l'objet est le narrateur-héros du roman :

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

[48] À ce sujet, nous nous référons à l'ouvrage de Vladimir Propp, *Morphologie du conte*.

> Je ne pouvais naturellement pas venir au monde sans le concours d'un homme. Depuis que Salomé s'était faite femme, elle n'avait qu'à poser le regard sur un garçon ou un homme pour savoir si l'autre partie de moi était en lui. Elle savait aussi qu'il était écrit quelque part que je serais le dernier-né de son clan ; ce qui l'obligeait à me mettre au monde. Elle commença à me chercher activement dès sa première bouffée de désir, vers l'âge de douze ans, et elle avait déjà une bonne idée des traits que j'aurais. Mais son désir de moi était un secret, elle n'en parlait à personne. (*VA*, p. 202)

Parallèlement, nous remarquons un autre élément caractéristique des contes merveilleux, le triplement[49] : Salomé tente de s'enfuir trois fois de l'orphelinat la première année (*VA*, p. 200), et elle réussit à atteindre le but de sa quête à la troisième tentative, tandis que le héros voit le jour à sa troisième incarnation, les deux précédentes ayant échouées (*VA*, p. 217, 220 et 230). D'ailleurs, Salomé ne peut réaliser sa quête sans l'aide d'un adjuvant :

> Au printemps survint un homme au visage familier. Non pas que Salomé l'eût connu auparavant, mais elle avait imaginé ses traits une nuit où elle se contentait. C'était un travailleur itinérant qui avait parcouru tout le continent et avait même navigué un temps. Il était exactement la personne que Salomé rêvait d'être : un déraciné qui ne craignait pas de jeter l'ancre au hasard, quand un coin lui plaisait. (*VA*, p. 235)

> Ils avaient été si heureux à deux que l'enfant qu'elle aurait de lui, pensait-elle, vivrait longtemps parce qu'il aurait été fait avec bonheur. (*VA*, p. 240)

Selon ce récit, cet homme est bel et bien le père biologique du héros. Toujours comme dans les contes, l'obtention de l'objet de la quête est marquée par une arrivée particulière : « [M]ais j'étais si pressé d'arriver qu'elle n'avait pas eu le temps de demander de l'aide. L'homme que je m'étais mis à appeler mon dadda avait coupé le cordon ombilical. Je suis né à la manière des Gens du Marais, avec ma mère debout. » (*VA*, p. 245)

La fin de ce récit se rapproche elle aussi de celle des contes ; le jeune prince dont Salomé a été amoureuse dans sa jeunesse vient la sauver : « Ici, c'était pas une vie pour

[49] « Notons seulement que certains détails particuliers de caractère attributif peuvent être triplés […]. La répétition peut […] comporter deux fois un résultat négatif et la troisième fois positif. » (Propp, 1970, p. 90)

elle, avec une santé comme la sienne. Elle avait besoin de voir du pays et d'autre monde que nous autres.» (*VA*, p. 256) C'est d'ailleurs ce jeune prince qui transmet au héros le don de la parole *muette* : « Autre chose : j'aimais l'entendre parler, et c'est ainsi que j'ai appris à mieux articuler mes pensées et mes rêves. Comme s'il m'avait donné la parole : un bien précieux qui m'a aidé à vivre seul. » (*VA*, p. 255) Une fois sa fabulation terminée – il a l'âge maintenant de vraiment se souvenir de sa mère – le narrateur retrouve sa façon régulière de narrer. Ce sont toutes ses ressemblances avec l'univers du conte qui nous laissent croire que le héros invente cette partie de l'histoire, certainement inspirée par les histoires du livre de contes qui le suivent toute sa vie.

Discours mémoriel

Si une partie du récit des origines semble être une véritable fabulation, d'autres expériences vécues et racontées par le héros relèvent de la mémoire sensorielle. Dans *Le Vol de l'ange*, la représentation du monde que se fait le narrateur autodiégétique repose entièrement, comme pour le narrateur des *Nouvelles de la capitale*, sur « le souvenir qu'il en garde, les sensations qu'il ressent » (Thibeault, 2005, p. 167), comme dans l'extrait suivant :

> La mère est morte l'année suivante, amère et le cœur brisée à jamais, comme une amante éconduite. Ça peut sembler curieux à dire, mais sa mort m'a causé un grand chagrin, et j'en traîne le souvenir comme quelque échec irréparable. J'avais toujours rêvé de conquérir son affection et je n'y étais jamais parvenu. Peut-être que je n'étais pas assez habile ou aimable, je ne le saurai jamais. En tout cas, son souvenir ne m'a jamais quitté. (*VA*, p. 161)

Il s'agit là d'un exemple représentatif du « discours mémoriel[50] » du narrateur. Raconter le passé, c'est faire des choix dans le présent de l'énonciation : « La construction de cette mémoire, le rappel du passé comme référent identitaire, passe cependant par un principe de rétrospection qui fait du passé, sinon un "produit" du présent, du moins un espace qui se veut une reconstruction sélective de moments jugés importants ayant précédé l'ici et le maintenant. » (Thibeault, 2009, p. 120) Comme dans les romans précédents, raconter le passé relève des expériences vécues par le héros et des souvenirs qu'il en garde.

De plus, les mémoires généalogique et collective (Paré, 2002, p. 428) occupent une place importante dans le roman. Le héros retrace le parcours de sa mère et de ses ancêtres : « Elle était d'une nation indépendante depuis la nuit des temps. Elle n'était pas orpheline, comme certains l'ont prétendu. Au contraire, elle avait connu ses vrais parents, et à sa naissance son clan habitait la côte de la baie de Fundy, du côté de Port-aux-Roches, et vivait du poisson qu'il tirait de la mer et des rivières à marées. » (*VA*, p. 195) À ce sujet, nous avons montré, dans le deuxième chapitre, que le héros occupe une fonction testimoniale ; descendant des Gens du Marais, il possède « "la mémoire du ventre" millénaire des Premiers Peuples » (Lessard, 2014). Il peut dès lors témoigner de l'identité collective de toute une nation minorisée :

> La mémoire de son clan me fait penser à une cicatrice qui traverserait le flanc d'une montagne, parfois à peine visible, parfois saillante. Contemplez-la ou ménagez-la, il n'arrivera rien. Mais insultez-la ou moquez-vous d'elle, ou pire, faites comme si elle n'existait plus, elle va aussitôt se mettre à suinter le venin et le sang, et de mauvais souvenirs en sortiront tout déformés, prêts à semer le mal. (*VA*, p. 196)

[50] « Chez Poliquin, le discours mémoriel que tiennent les personnages/narrateurs nous amène presque toujours à prendre conscience de cette discontinuité historique qui constitue, en bout de ligne, le véritable référent à la production d'une identité vivante. » (Thibeaut, 2009, p. 121)

Rapport-Gratuit.com

Jimmy Thibeault résume bien le lien entre la mémoire, le passé et l'identité : « En se référant à la mémoire, l'individu peut retracer la trajectoire qu'ont pu suivre ses ancêtres, et, ainsi, authentifier son propre parcours identitaire, justifier ses comportements et se projeter dans un "à-venir" perçu comme idéal. » (2009, p. 119-120) Justement, le héros dit avoir « hérité de [s]a mère […] ce désir de partir, de voyager, de [s]e perdre » (*VA*, p. 175) qui le caractérise et marque l'ensemble de sa trajectoire de vie.

Le nom de la mère

Après la réconciliation avec le père biologique dans *La Kermesse*, nous aurions pu croire que le héros de Poliquin serait prêt à devenir père à son tour, ou pour reprendre une expression de François Ouellet, à « passer au rang de Père ». Pourtant, cet effacement du père que nous retrouvons dans *Le Vol de l'ange* se trouve déjà dans *L'Obomsawin*, puisque comme le note Ouellet, « la filiation paternelle s['y] trouve court-circuitée au profit d'une filiation maternelle » (2005, p. 20). En effet, dans le dernier roman de l'auteur, la mère éclipse totalement le père.

Il semble d'ailleurs que la figure maternelle s'impose d'un roman à l'autre. Comme le fait remarquer Ouellet, notamment depuis *L'Homme de paille*, « ce dont il est fondamentalement question, c'est moins d'un choix du fils en faveur de tel ou tel père que de la mise en place d'un imaginaire où la mère s'impose de manière à tenir l'unique place » (Ouellet, 2005, p. 21). Le dernier roman de l'auteur le confirme : la mère est partout, elle occupe tout l'espace – narratif et géographique –, le héros y revient constamment et malgré lui. D'abord, le héros parle d'elle dès les premières pages du roman en faisant référence au « savoir disparu de sa mère » (*VA*, p. 16) et le roman se termine sur l'annonce du nom que lui a donné sa mère à la naissance (nous reviendrons sur ce point plus loin). Entre les deux,

la majeure partie du roman est consacré au parcours de vie de Salomé et à sa recherche par le héros. Ce dernier point amène le héros à reprendre la route : « L'année où j'ai dû avoir trente ans, j'ai décidé que j'en avais assez de toutes ces légendes [sur Salomé] qui sonnaient faux : j'ai repris mon petit sac et je me suis mis à sa recherche pour de bon. » (*VA*, p. 272) Cette quête l'amène à visiter des lieux fréquentés par sa mère, et ce, jusqu'à la léproserie de Tracadie. Les endroits où se pose le héros ont donc été habités par sa mère avant lui, ou sinon, il ne s'en éloigne jamais : « Pendant des années, j'ai cru que nous étions allés très loin, très loin du pays de nanna et dadda. Je n'avais pourtant abouti qu'à Cap-Lumière, à une journée de marche de ma première famille. » (*VA*, p. 139) La narration et l'espace parcouru par le héros se rapportent tous deux à la mère.

Il semble donc que comme pour *La Côte de Sable,* lequel est un véritable roman de la mère, « tout ici dit la figure maternelle » (Ouellet, 2011, p. 83) et se construit autour d'un noyau incestueux mère-fils qui rejette le père. Le héros entretient un rapport incestueux à la mère : « Mais ce qui me manquait le plus, c'était le couple que Salomé et moi avions formé depuis ma naissance. » (*VA*, p. 257). Il se voit comme « son seul vrai compagnon, celui avec qui elle avait partagé son lit » (*VA*, p. 257). À la suite de son départ, le héros transfère ce lien sur sa demi-sœur, reconduisant l'inceste sur celle qui est en quelque sorte son double : « Mon affection s'est alors reportée sur ma demi-sœur, qui n'a pas répondu tout à fait à mes attentes étant donné qu'elle formait déjà un couple avec ma tante. » (*VA*, p. 258) Plus tard, le héros déplace cet amour incestueux sur deux femmes en particulier : celle qu'il a aimée et la petite écuyère. D'abord, il dit de la femme qu'il a aimée que « [s]on vocabulaire [lui] rappelait Salomé » (*VA*, p. 291). Ensuite, il entretient une liaison avec l'écuyère de cirque, Andromaque, précédemment aimée par sa mère entre autres parce qu'« [e]lle lui faisait penser à une version plus jeune d'elle-même » (*VA*, p. 232). Plus

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

encore, c'est avec elles et avec Salomé que le héros s'imagine danser à l'asile, ce qui renforce le lien entre ces deux femmes et la mère : « Enfin, quand on faisait tourner des disques, il y avait moi qui dansait avec ma compagne imaginaire, qui avait tantôt le visage de la femme que j'avais aimée, tantôt celui de la petite écuyère de cirque ; je dansais aussi parfois avec ma nanna ou Salomé, mais moins collé parce que ça aurait mal paru. » (*VA*, p. 303) Une telle dynamique cantonne le héros dans une posture de fils et l'empêche d'accéder à la paternité.

Mais ce n'est pas tout. D'autres éléments confirment le statut de fils du héros et renforcent son impossible paternité, dont le récit des origines maternelles, le suicide de la femme qu'il a aimée et le père biologique du héros. Nous avons déjà traité des particularités du récit des origines livré par le héros, cela n'est pas nouveau ; en revanche, nous n'avions pas encore soulevé le rapprochement entre un tel type de récit et l'incapacité à « passer au rang de Père », déjà observé par Ouellet à propos de *La Côte de Sable* : « Le récit des origines, c'est l'impossible paternité. » (2011, p. 56) Concernant le suicide de la femme qu'il a aimée, cet événement renforce l'impossibilité pour le héros de devenir père, puisque cette mort est doublée par celle d'un enfant à naître : « Elle attendait un enfant. Trois mois. Tu savais ?... » (*VA*, p. 296) Le héros pourrait bien en être le père, quoique le texte laisse planer un doute quant à la filiation : « Il n'y avait pas d'enfant comme tel, et puis il y a aussi la question du père… » (*VA*, p. 296) Enfin, le père biologique du héros est un père incapable, inadéquat, le titre de « père » ne lui convenant guère :

> La première fois qu'elle alla avec lui, elle eut le réflexe de le prendre dans ses bras tout de suite et non de se blottir contre lui. […] Elle avait compris qu'il n'était qu'un fils, qu'il ne serait jamais tout à fait un homme, un père encore moins. (*VA*, p. 237)
>
> Les deux jeunes femmes pardonnèrent aussi au prodigue infidèle. Dans le fond de leur cœur, elles savaient qu'il n'était qu'un enfant.

> Capable d'en faire d'autres comme lui, mais impropre à leur servir de père. (*VA*, p. 242)

Une fois la fécondation réussie, le père n'est plus nécessaire et le texte l'évacue. Son retour n'est nullement souhaité : « Quant à moi, il ne m'a jamais manqué. […] Et j'avais Salomé, mon dadda, le reste de la famille. Tout était bien. » (*VA*, p. 242) Hormis pour la conception, le père biologique est ainsi écarté au profit de la mère, fût-elle morte, car « la mère n'en finit décidément pas de mourir » (Ouellet, 2011, p. 208) :

> C'était comme si elle était partie au ciel sans être morte. (*VA*, p. 257)

> D'après mes calculs, elle était décédée à l'époque où l'on m'appelait le petit engagé. Toutes ces années, j'avais aimé une morte. (*VA*, p. 273)

Même morte, le fils demeure auprès d'elle dans une posture de fils (Ouellet, 2011, p. 88). Nous avons vu plus avant que le héros transporte la « mémoire du ventre » héritée de sa mère. Ouellet écrit d'ailleurs que « [la mémoire maternelle] est une sorte de disque dur de la mémoire du fils » (2011, p. 209) et qu'elle le rattrape toujours. La fin du roman est d'ailleurs éloquente quant à la posture de fils du héros et de l'échec de la paternité qui en découle. Alors qu'il s'apprête à être vendu pour la dernière fois, il est présenté pour la première fois par son nom, celui que sa mère lui a donné à sa naissance : « […] Fidèle à Salomé… » (*VA*, p. 316) Même à soixante ans et demi, le héros n'est que le fils de sa mère – fidèle à sa mère – et le restera puisque se clôt ainsi le roman.

Pourtant, même s'il n'y a pas réconciliation avec le père ni accès à la paternité, donc pas d'amour possible, selon l'équation de Ouellet dans son analyse de *La Kermesse* (2009, p. 197), le héros ne semble pas pour autant être malheureux. Comme si Poliquin, après

avoir suggéré que le bonheur et l'amour devait passer par la réconciliation avec le père et par l'oubli, ajoutait une autre donnée à la formule[51] : la liberté.

Liberté

Enfin, ce qui ressort – malgré tout – le plus du roman est l'expression de la liberté : « la liberté a le dernier mot […]. Cette thématique de la liberté et son expression esthétique appartiennent à la filiation des coureurs des bois par opposition à celle des paysans » (Ouellet, 2014b, p. 21). Le héros n'est pas un personnage errant ; il est « une sorte d'oiseau migrateur sans pays » (Ouellet, 2014b, p. 20) : « [J]'ai été heureux partout où je suis passé, sauf en prison et à l'asile, mais je savais que je ne pourrais jamais rester en place. J'ai été toute ma vie le navire qui dérive exprès, en quête de rivages exotiques. » (*VA*, p. 175) À ce propos, François Ouellet souligne que les sans-patrie dans les romans de Poliquin « ne sont pas malheureux pour autant et somme tout se plaignent si peu […] qu'on pourrait les croire, sinon les plus heureux, du moins les plus libres des hommes. Du moins l'affirment-ils. Le narrateur du *Vol de l'ange* n'a ni famille, ni amis, ni pays, mais ce qu'il n'a pas est en même temps la condition de sa liberté » (2014b, p. 20) :

> Je n'avais rien, pas un sou, je ne possédais que moi, j'étais donc l'être le plus libre sur terre. (*VA*, p. 163)
>
> Il n'y avait plus ce jour-là que moi et la route devant. J'étais si heureux que je n'ai pas senti le pincement de la pluie froide. […] Il avait cessé de pleuvoir, j'avais un peu faim, j'étais tout mouillé, mais j'étais un homme mouillé libre. (*VA*, p. 164)

Muet et sans-patrie – « [p]our tout dire, je suis mon propre pays (*VA*, p. 88) –, le héros est libre des données contingentes que sont la langue et le pays[52] : « Mais pour les gens d'ici, la

[51] Rappelons cette formule proposée par Ouellet au sujet de *La Kermesse* : « 1) Pour devenir père, il faut trouver l'amour ; 2) Pour trouver l'amour, il faut être en règle avec son identité ; et 3) Pour être en règle avec son identité, il faut renouer avec son père. » (2009, p. 197)

langue est le seul pays qu'ils connaissent et possèdent en propre, et parmi eux, je suis une sorte d'exilé volontaire et heureux de l'être. » (*VA*, p. 15) Le héros « aime vivre en étranger dans [s]on pays natal » (*VA*, p. 199).

Plus encore, l'exclusion du père biologique donne la liberté au héros de choisir ses pères symboliques : « Quant à moi, il ne m'a jamais manqué. Lui hors de ma vie, j'ai été libre de choisir mes mentors. » (*VA*, p. 242) Au début du deuxième chapitre, nous soulignions justement le fait que le roman *Le Vol de l'ange* se rapprochait du roman picaresque en raison notamment de la présence d'initiateurs. Son dadda et ses deux premiers employeurs contribuent à sa formation : « […] mon dadda m'avait enseigné plein de choses, et je serais devenu son engagé à lui s'il m'avait gardé sous son toit. » (*VA*, p. 149-150) ; « Mon employeur m'a initié aussi à la chasse et à la pêche. » (*VA*, p. 173) C'est pourquoi, malgré les contraintes sociales et sa faible potentialité inventive, le héros est, selon ses dires, le plus libre des hommes. Nous constatons enfin que si le bonheur était jusqu'alors dans l'oubli pour les héros de Poliquin, il semble désormais qu'il soit dans l'acceptation de sa condition et dans la liberté.

En fin de compte, dans *Le Vol de l'ange*, le héros arrive à effacer son passé individuel – auprès des différents publics –, mais jamais le passé collectif, celui de la mère, qui le suit partout. Sa mémoire est à ce point liée à la mémoire maternelle que celle-ci marque l'ensemble de son récit et de sa construction identitaire. Dans le roman, la mère – même morte – est bien vivante et entraîne l'échec de paternité du héros, le confinant dans une posture de fils, la quête du héros ne pouvant progresser au-delà. Dans ce sens, même si les romans précédents annonçaient un « progrès identitaire », la présence trop forte de la

[52] « Il n'y a pas plus éloigné que Poliquin des valeurs de dépossession et d'aliénation. Car la langue et le pays sont pour le romancier des données contingentes qui ne font pas le poids auprès de la liberté individuelle. » (Ouellet, 2015, p. 59)

mère et l'exclusion immédiate du père biologique après la conception ont fait reculer le héros de Poliquin, d'une certaine façon. Enfin, si l'identité est encore dynamique, changeante, jamais fixe, se posant dans un rapport constant à l'Autre et au passé, nous voyons que les conséquences liées à la question de l'identité découlent de la métaphore paternelle – qui inclut la mère –, laquelle se trouve au cœur du processus identitaire. L'identité problématique des héros vient de cette posture de fils dans laquelle ils sont condamnés, puisque désormais, la question n'est plus de savoir s'il est possible de se réconcilier avec le père, mais d'échapper à la mère.

BIBLIOGRAPHIE

BELANGER, Louis (1996), « Ruptures, textuelles et sociales, dans l'œuvre de Daniel Poliquin », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 19, p. 139-172.

COTE, Paul Raymond et Constantina MITCHELL (2000), « Subterfuges narratifs et identitaires dans *L'Homme de paille* de Daniel Poliquin », *Quebec Studies*, n° 30 (automne-hiver), p. 89-100.

ÉDITIONS DU BOREAL, « Finaliste du Prix littéraire Trillium 2015, Daniel Poliquin présente *Le Vol de l'ange* », vidéo, [En ligne]. http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/vol-ange-2386.html

ÉDITIONS DU BORÉAL, « Daniel Poliquin nous parle de son nouveau roman », *Actualités, évènements et entrevues*, 4 mars 2014. [En ligne]. http://blogue.editionsboreal.qc.ca/blog/2014/03/04/daniel-poliquin-nous-parle-de-son-nouveau-roman/

GOFFMAN, Erving (1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi* (vol. 1), traduit par Alain Accardo [*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959], Paris, Éditions de Minuit, 251 p.

HOTTE, Lucie (2002), « Errance et enracinement dans *Visions de Jude* de Daniel Poliquin », *Voix et images*, vol. 27, no 3 (81), (printemps), p. 435-448.

HOTTE, Lucie (2000), « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et de Daniel Poliquin », dans Yvan G. Lepage et Robert Major (dir.), *Croire à l'écriture. Études en littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Orléans, David, p. 163-178.

KAUFMANN, Jean-Claude (2004), *L'Invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin, 351 p.

LAPLANTE, Laurent (2012-2013), « *La fiction du héros* de François Ouellet », *Nuit blanche*, n° 129, hiver, p. 14-17.

LESSARD, Valérie (2014), « L'esprit acadien de Daniel Poliquin », *Le Droit* (Ottawa), dimanche 2 mars. [En ligne]. http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/livres/201403/02/01-4743910-lesprit-acadien-de-daniel-poliquin.php

MELANÇON, Johanne (2009), « Aspects de l'ironie dans *L'Obomsawin* », dans François Ouellet (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, p. 199-222.

OUELLET, François (2015), « Écrivains franco-ontariens », *Québec français*, n° 174, p. 59-60.

OUELLET, François (2014a), *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Nota bene, 380 p.

OUELLET, François (2014b), « Daniel Poliquin, le romancier hilare des libertés individuelles », *Nuit blanche*, n° 135, p. 20-22.

OUELLET, François (2013), *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Nouv. éd. [2002], Montréal, Nota bene, 202 p.

OUELLET, François (2012-2013), « L'autobiographie imaginaire selon Daniel Poliquin ou Les obsessions d'un romancier », *Nuit blanche*, n° 129, p. 12-14.

OUELLET, François (2011), *La Fiction du héros. L'œuvre de Daniel Poliquin*, Québec, Nota bene, 220 p.

OUELLET, François (2009), « Quand la chair se fait verbe », dans François Ouellet (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, p. 175-198.

OUELLET, François (2005), « Vers une généalogie à la carte. Daniel Poliquin et la fonction affabulatrice », *Protée*, vol. 33, n° 3, (hiver), p. 9-22.

OUELLET, François (2001), « Une esthétique de l'identité en construction », préface à *Nouvelles* de Daniel Poliquin (réédition de *Nouvelles de la capitale* et du *Canon des Gobelins*), Ottawa, Le Nordir, (coll. « Bibliothèque canadienne-française »), p. 7-18.

OUELLET, François (1996), « *Se faire* Père. L'œuvre de Daniel Poliquin », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, p. 91-116.

OUELLET, François (1995-1996), « Daniel Poliquin : l'invention de soi », *Nuit blanche*, n° 62, p. 54-59.

PARE, François (2002), « Déshérence et mémoire dans l'œuvre de Daniel Poliquin », *Voix et images*, vol. 27, n° 3 (81), (printemps), p. 421-434.

PARE, François (1994), « La figure du disparu. Daniel Poliquin », *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, p. 111-124.

POLIQUIN, Daniel (2014), *Le Vol de l'ange*, Montréal, Boréal, 317 p.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

POLIQUIN, Daniel (2006), *La Kermesse*, Montréal, Boréal, 327 p.

POLIQUIN, Daniel (2003), *Temps pascal*, préface de Daniel Poliquin, postface de Lucie Hotte, 2e éd. [1982], Ottawa, Le Nordir, 162 p.

POLIQUIN, Daniel (2001), *Nouvelles*, préface de François Ouellet, Ottawa, Le Nordir, 275 p.

POLIQUIN, Daniel (2000a), *Le Roman colonial*, Montréal, Boréal, 255 p.

POLIQUIN, Daniel (2000b), *La Côte de Sable*, Nouv. éd. [*Visions de Jude*, 1990], Montréal, Bibliothèque québécoise, 306 p.

POLIQUIN, Daniel (1999a), *L'Écureuil noir*, 2e éd. [1994], Montréal, Boréal, 196 p.

POLIQUIN, Daniel (1999b), *L'Obomsawin*, Nouv. éd. [1987], Montréal, Bibliothèque québécoise, 185 p.

POLIQUIN, Daniel (1999c), « Homme invisible sur banquise », dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Échanges culturels entre les Deux solitudes*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 103-111.

POLIQUIN, Daniel (1998), *L'homme de paille*, Montréal, Boréal, 258 p.

PROPP, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Nouv. éd. [1965], traduit par Marguerite Derrida, Paris, Éditions du Seuil, 254 p.

THIBEAULT, Jimmy (2009), « Se construire une identité juste : la mémoire et la représentation de soi dans *L'Obomsawin* », dans François Ouellet (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury, Prise de parole, p. 119-136.

THIBEAULT, Jimmy (2005), « Entre l'unité et le fragment : la fonction de l'identitaire dans *Nouvelles de la Capitale* de Daniel Poliquin », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et Variations : Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, p. 161-179.

Rapport-Gratuit.com