Romanica Silesiana

XX anni · RS

2006 – 2026

Nº 1 (29)

Guérison, bien-être et soin d'autrui Perspectives canadiennes

2026

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ROMANICA SILESIANA

RS

Nº 1 (29)

Guérison, bien-être et soin d'autrui Perspectives canadiennes

2026

ROMANICA SILESIANA

RS

Nº 1 (29)

Guérison, bien-être et soin d'autrui Perspectives canadiennes

2026

Sous la rédaction de
Ewa Drab
Joanna Warmuzińska-Rogóż

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2026

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

Andrzej Rabsztyn

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

Marie-Andrée Beaudet (Université Laval), José Luis Bernal Salgado (Universidad de Extremadura), Túa Blesa (Universidad de Zaragoza), Philippe Bonolas (Universidade Católica Portuguesa), Manuel Broncano (Universidad de León), Jean-François Durand (Université Paul-Valéry-Montpellier III), Brad Epps (University of Cambridge), María Jesús García Garrosa (Universidad de Valladolid), Pasquale Guaragnella (Università degli Studi di Bari), Louis Jolicoeur (Université Laval), Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura, Cáceres), Magdalena Nowotna (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), Julie Rumeau (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), Eduardo E. Parrilla Sotomayor (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), Agnès Spiquel (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), Magdalena Wandzioch (Uniwersytet Śląski, Katowice), Krystyna Wojtynek-Musik (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible sous version numérique

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (Ewa Drab, Joanna Warmuzińska-Rogóż)

Études

Anna Żurawska
L'art du dessin comme pratique du soin. Une étude du roman *Le Dessinateur* (2020) de Sergio Kokis

Michał Obszyński
Reconstituer une généalogie familiale et réécrire l'histoire du Québec : *Couleur chair* (2022) de Bianca Joubert comme un récit thérapeutique

Christine Amanda Bédard
Faire parler les langues du roman graphique *Denison Avenue* (2023)

Piotr Sadkowski
Déconfiner la fiction, soigner le monde ? Autour des romans *Tout est Ori* et *Porter le masque* de Paul Serge Forest

Grzegorz Duliński
Se guérir par l'écriture ? Roger Brien, poète et personnage de son œuvre dans *Prométhée, dialogues des vivants et des morts*

Majda Meftahi
Ce dont le corps se souvient : soin, trauma et mémoire transgénérationnelle dans *Lignes de faille* de Nancy Huston

Contents

Preface (Ewa Drab, Joanna Warmuzińska-Rogóż)

Essays

Anna Żurawska
The Art of Drawing as a Form of Healing. A Study of Sergio Kokis' Novel *Le Dessinateur* (2020)

Michał Obszyński
Reconstructing a Family Genealogy, Rewriting the History of Québec: Bianca Joubert's *Couleur chair* (2022) as a Therapeutic Narrative

Christine Amanda Bédard
Letting the Languages of the Graphic Novel *Denison Avenue* (2023) Speak

Piotr Sadkowski
Unlocking Fiction, Healing the World? On Paul Serge Forest's Novels *Everything is Ori* and *Porter le masque* (*Wearing the Mask*)

Grzegorz Duliński
Healing Through Writing? Roger Brien as Poet and Character in *Prométhée, Dialogues of the Living and the Dead*

Majda Meftahi
What the Body Remembers: Care, Trauma, and Transgenerational Memory in *Lignes de faille* by Nancy Huston

Romanica Silesiana 2026, No 1 (29), p. 1/4
ISSN 2353-9887
https://doi.org/10.31261/RS.2026.29.07
CC BY SA

Mot de la Rédaction

Les crises du monde actuel, mis à l'épreuve par la pandémie COVID-19, les changements climatiques et les conflits militaires, dont l'agression russe en Ukraine et les guerres au Proche-Orient, font penser à la désensibilisation des sociétés ainsi qu'à la violence, souvent dues à l'abus de pouvoir, mais également aux solutions dont l'application pourrait répondre aux besoins tant de personnes traumatisées par des événements extrêmes que du reste de la population. Néanmoins, une guérison, dont l'urgence ne soulève pas de doutes, ou la tentative d'atténuer les conséquences néfastes des catastrophes mondiales sur la condition de l'humanité, devrait être précédée des actes de soin, qui peuvent prendre des formes variées et concerner le soin de soi ainsi que le bien-être des autres et de soi-même.

Dans cette perspective, les rédactrices du présent volume de la revue *Romanica Silesiana* proposent une discussion focalisée sur les concepts susmentionnés en mettant l'accent avant tout sur les contextes littéraires québécois et canadiens. En effet, les auteurs et les autrices des articles sélectionnés font preuve de la complexité de la question abordée et de la diversité offerte par l'œuvre associée au Canada, bien qu'une trame spécifique semble relier d'une manière ou d'une autre tous les textes réunis pour ce numéro : la fonction curative de la créativité.

L'étude commence par l'analyse dans laquelle **Anna Żurawska** se penche sur l'importance de l'art dans une situation tragique de drame historique et ceci à travers l'analyse du dernier roman de Sergio Kokis, *Le Dessinateur*, en quelque sorte une somme de son œuvre. L'écrivain place le personnage principal, qui avait refusé de peindre le portrait de Staline, dans des conditions oppressives du goulag soviétique. Le roman esquisse une opposition entre le régime totalitaire et la liberté de l'artiste qui décide de dessiner les portraits de ses compagnons : un geste salvataire permettant de sauver leur humanité mais en même temps une activité thérapeutique pour l'artiste lui-même. L'autrice de l'article se focalise avant tout sur le rôle de l'art étant un moyen de soin dans un milieu oppressif. Elle décrit ainsi l'art comme le soin envers l'autre, envers soi, mais aussi comme le soin de la mémoire. Żurawska comprend le soin dans son acception étymologique et traditionnelle,

c'est-à-dire comme l'effort ou l'attention portés à une tâche, une responsabilité, ou encore comme une protection envers soi-même ou autrui. Elle se sert aussi de la pensée d'Alexandre Gefen, pour qui un créateur est celui qui panse les blessures de l'Histoire, des victimes et, plus particulièrement, des traumatismes collectifs et individuels.

L'angle historique est aussi présent dans les considérations de **Michał Obszyński**, qui souligne que le soin pour soi-même et pour les autres peut se manifester sous la forme de thérapie. Dans ce contexte, la littérature offre des moyens pour regagner l'état de bien-être en permettant à une personne de comprendre la source de son malaise. Afin d'illustrer ses thèses, le chercheur examine l'œuvre de Bianca Joubert, dans laquelle l'autrice se confronte à l'histoire de son identité à l'aide d'un récit consacré à une femme en quête de la vérité sur ses origines. Cette mission est d'autant plus importante pour la protagoniste qu'elle lui fournira des informations nécessaires pour expliquer la teinte de sa peau. À travers l'analyse de *Couleur chair* (2022), Obszyński démontre l'importance du passé dans la littérature afro-canadienne, ainsi que la fonction du roman mémoriel et de différents types de la mémoire dans la compréhension de l'histoire au niveau national et personnel. De fait, comme un pays, autant qu'un individu, vise à prendre conscience de ses racines, le savoir recherché devient un instrument qui peut garantir une stabilité indispensable pour s'assurer un avenir paisible.

Christine Amanda Bédard aborde un sujet qui noue des questions sociales, les arts visuels et la traduction afin de parler, entre autres, et comme Obszyński auparavant, de la diversité culturelle et identitaire du Canada. Son analyse est consacrée au roman graphique *Denison Avenue*, créé par Christina Wong et Daniel Innes en 2023 et écrit en toisanais, c'est-à-dire un dialecte chinois, et en anglais. Comme l'indique Bédard, l'autrice exerce un acte de soin en proposant une histoire enracinée dans la culture du vieux Chinatown de Toronto, qui peut contribuer à la protection d'une communauté vouée à l'oubli. Enfin, l'anglais est poussé dans ce cas-ci à une position secondaire par rapport au toisanais, ainsi cédant la place à un dialecte dont le futur est incertain. Le changement sur le plan des relations de pouvoir montre que la protagoniste du roman se sent perdue en l'absence de mots pertinents dans la langue dominante. En résultat, sa vulnérabilité linguistique se traduit par la marginalisation du personnage dans le contexte de ses relations sociales, notamment avec des personnes en dehors de son cercle culturel. Par conséquent, Bédard démontre que faire attention aux autres permet de prendre la direction d'un changement durable.

Dans l'étude suivante, celle de **Piotr Sadkowski**, le soin adopte la forme d'une littérature qui aide à comprendre des états instables du monde post-pandémique. Similairement à Bédard, le chercheur parle de la vulnérabilité humaine, qui se

révèle par la crise sanitaire et dont le dérivé est l'anxiété entravant la réintégration dans la réalité. Au centre de l'analyse se trouvent les romans de Paul Serge Forest, *Tout est Ori* (2021) et *Porter le masque* (2024), qui — selon Sadkowski — mélangent parfaitement le contexte culturel québécois avec l'inquiétude de l'époque contemporaine. Dans la première œuvre que scrute le chercheur, le réalisme s'estompe en faveur d'un récit insolite dans lequel un scientifique tente d'inventer une couleur imperceptible aux humains. L'accent est donc mis sur les sens et la corporalité, qui peuvent obstruer la communication entre la conscience humaine et l'environnement au lieu de la faciliter. Ces motifs sont abordés également dans le deuxième roman analysé, surtout les questions de la langue et de la rencontre entre le réalisme et l'absurde. Comme un virus inconnu — à l'image du COVID-19 — engendre une épidémie qui frappe les capacités langagières, le soin semble résulter d'une intention de comprendre l'autre dans un monde chaotique et insensible.

Grzegorz Duliński, pour sa part, examine le lien entre l'écriture et l'auto-guérison dans l'œuvre de Roger Brien, en se penchant sur son recueil inédit *Prométhée, dialogues des vivants et des morts*. Le chercheur prétend que Brien se construit comme poète et en même temps comme personnage dans son propre univers fictionnel. Bien que l'on observe souvent une force salvatrice de l'écriture, dans le cas de Brien il serait vain de parler d'une pratique cathartique, car son écriture révèle avant tout une tension entre les traditions littéraires héritées et sa position marginale dans les champs littéraires franco-canadien et québécois. Duliński se penche avant tout sur la structure dialogique de l'œuvre de Brien en la confrontant à une imagerie prométhéenne. Ainsi, il fait valoir qu'une grande part du processus créatif qu'effectue ce poète ressemble à l'auto-projection et l'auto-mutilation. L'acte d'écrire ne soulage pas, tout au contraire, dans le cas de Brien, il approfondit les fractures intérieures de l'auteur au lieu de les guérir.

Ce qui intéresse **Majda Meftahi**, ce sont des formes invisibles de souffrance héritée et des mécanismes de protection que Nancy Huston esquisse dans *Lignes de faille* (2006). L'autrice de l'article problématise des « soins impossibles » entre les générations et des micro-gestes de réparation qui, dans une situation où la parole échoue, deviennent des micro-pratiques relationnelles et des stratégies inconscientes de survie, autrement dit des formes discrètes de care. En partant des *trauma studies*, de l'éthique du care et d'une approche du corps comme mémoire préverbale, la chercheuse démontre les tensions entre héritage, vulnérabilité et reconstruction, en démontrant ainsi comment la littérature elle-même peut devenir un espace de réparation symbolique.

Cette dernière pensée, liée à la fonction réparatrice de la littérature, suggère en même temps des interprétations du concept de soin explorées et discutées par d'autres textes recueillis dans le présent volume. Dans la perspective globale, ces

idées s'échappent à l'acception traditionnelle de protection en ouvrant la voie vers une compréhension plus étendue du bien-être et de la guérison. En résultat, la littérature, l'écriture et l'art peuvent servir d'une forme de thérapie bien que la création doive être accompagnée des objectifs clairement pré-établis pour ne pas devenir une pratique douloureuse qui suscite à nouveau la souffrance. Dans un contexte positif, les disciplines créatives permettent de chercher les manières de comprendre soi-même et son passé ainsi que les autres et leur histoire partagée. En outre, comme l'impliquent les analyses proposées, le soin consiste également à porter l'attention à la communauté dont l'individu fait partie, ce qui se manifeste à travers l'inclusion et des gestes empathiques. Néanmoins, pour atteindre une guérison, toute pratique grâce à laquelle on prend en compte les émotions d'une personne en relation avec les autres peut avoir un effet purifiant, aboutissant ainsi à un état de stabilité.

Ewa Drab
Université de Silésie à Katowice, Pologne
https://orcid.org/0000-0002-2340-9269

Joanna Warmuzińska-Rogóż
Université de Silésie à Katowice, Pologne
https://orcid.org/0000-0001-8195-0099

Études

Romanica Silesiana 2026, No 1 (29), p. 1/13
ISSN 2353-9887
https://doi.org/10.31261/RS.2026.29.05

Anna Żurawska
Université Nicolas Copernic de Toruń, Pologne
https://orcid.org/0000-0002-5167-6647

L'art du dessin comme pratique du soin
Une étude du roman *Le Dessinateur* (2020) de Sergio Kokis

The Art of Drawing as a Form of Healing
A Study of Sergio Kokis' Novel *Le Dessinateur* (2020)

Abstract

The aim of the article is to analyze the role of art in the face of historical tragedies in *Le Dessinateur* by Kokis. The novel is set in a Soviet gulag, where the eponymous character is imprisoned for refusing to paint a portrait of Stalin. Set against a backdrop of totalitarian repression, the narrative contrasts this regime with the artist's sensitivity and freedom. The act of drawing portraits of his fellow prisoners thus becomes an ethical gesture that restores their humanity. Moreover, creative work in a concentration camp setting appears to be a therapeutic activity for the artist himself. Finally, by drawing portraits, the artist seeks above all to bear witness to the tragedies and suffering he has seen and experienced in the camps. The article thus examines how art functions as a medium of healing: towards others, towards oneself, and towards memory, in the face of systemic violence.

Keywords: art, healing, Soviet gulag, testimony, Kokis, Frankl

Introduction

Né à Rio de Janeiro, Sergio Kokis, fils d'une mère brésilienne et d'un père d'origine lettone, quitte son pays natal dans les années 1960 pour fuir la dictature et le risque d'arrestation. Récipiendaire d'une bourse offerte par la France,

il y complète ses études avant d'émigrer finalement au Québec. Psychologue et philosophe de formation, il est aussi peintre et écrivain. Âgé de 50 ans, il publie son premier roman, *Le pavillon des miroirs* (1994), qui remporte un succès immédiat. Le narrateur-peintre y juxtapose deux perspectives : celle de sa jeunesse passée au Brésil et celle de sa situation actuelle de l'artiste exilé à Montréal. Lise Gauvin (2014) constate que « c'est là que commence véritablement son activité d'artiste, qu'il décrit comme "un travail inutile d'accumulation d'images peintes", tout en ajoutant que ce travail lui est nécessaire "pour retrouver la vie" » (p. 261). Par le bais du narrateur-peintre, Kokis avoue que l'activité artistique constitue une part importante de son identité ainsi que le sens de son existence. Ces constatations s'appliquent aussi parfaitement au protagoniste du *Dessinateur*.

Le récit que nous nous proposons d'analyser est le 27e roman et, pour le moment, le dernier texte de Kokis dont il est fier et qui constitue en quelque sorte la somme de son œuvre[1] : il contient des éléments autobiographiques[2], ainsi que la reprise des thèmes abordés dans ses œuvres antérieures. Le roman interroge le rôle de l'art face aux drames historiques, sources de traumatismes et de souffrance. Il oppose ainsi à la répression totalitaire la sensibilité et la liberté de l'artiste.

L'action du *Dessinateur* de Kokis se passe en URSS[3], donc c'est un roman qui s'éloigne du courant migrant, qui est la plus fréquente perspective analytique des romans de Kokis, mais les questions de l'exil, de l'identité, du retour y sont tout aussi importantes. Le texte se place également au croisement de deux passions de Kokis : la littérature et la peinture. Le personnage éponyme, Oleg Boulatov, est un peintre paysagiste accusé de crime idéologique pour avoir refusé de peindre un portrait de Staline. Il est condamné à six ans de goulag. Cependant, grâce à ses talents artistiques, il se voit confier d'abord les dessins de tatouages (ce qui constitue un clin d'œil à Otto Gorz, un personnage de *Kaléidoscope brisé*), puis les illustrations

[1] Depuis 2020, date de parution du *Dessinateur*, Kokis, écrivain prolifique qui publiait à un rythme régulier d'un livre par an, n'a pas fait sortir d'autres ouvrages pour le moment. Dans une interview, il admet de plus : « Je suis particulièrement fier de ce livre…. Si c'est mon dernier, cela va être une pierre de touche en ce sens où je crois que c'est un livre essentiel et le fruit de tous les autres qui ont été faits avant » (Nault, 2020).

[2] Le séjour d'Oleg dans un orphelinat où il découvre la littérature, surtout sa passion pour Dostoïevski, sa pratique de la peinture, etc.

[3] Le choix de l'URSS pour le cadre spatial du roman semble intentionnel non seulement pour des raisons historiques propices à une réflexion sur le rôle de l'art dans un pays totalitaire ou parce que Kokis est un grand lecteur de Dostoïevski, mais aussi, peut-être, pour réaliser le scénario d'une potentielle existence de Kokis lui-même. Lors d'un entretien, il déclare avoir eu le choix entre le retour au Brésil et l'installation en Union Soviétique, après la déchéance de son permis de séjour en France. C'est un camarade québécois qui lui parle du Canada et de la possibilité d'y travailler en tant que psychologue (Kokis, 2008). Un autre roman de Kokis, *Un petit livre* (2016), se passe également dans la Russie soviétique.

de la flore sibérienne pour un ouvrage censé être publié sous le nom du commandant du camp, amateur des plantes, mais écrit véritablement par Maxim Strakhov. Celui-ci, professeur de botanique, est aussi détenu du camp. Pour Oleg, cela améliore sa vie de prisonnier et lui permet de survivre jusqu'à la mort de Staline, au dégel et par conséquent, à la libération des camps, après laquelle il décide de retourner à Moscou. L'action du roman est réduite au profit de longues discussions d'Oleg avec le professeur et d'autres personnages, ce qui donne l'occasion de présenter des réflexions sur le rôle de l'art et de l'artiste dans un pays totalitaire. Le texte prend ainsi le caractère d'un essai philosophique ou d'un traité sur l'art.

Le présent article propose ainsi d'examiner comment l'art — en particulier le dessin — fonctionne comme un médium de soin : envers l'autre, envers soi et envers la mémoire, face à la violence systémique.

Dans ce contexte, le soin doit être compris dans son acception étymologique et traditionnelle comme l'effort ou l'attention portés à une tâche, une responsabilité, ou encore comme une protection envers soi-même ou autrui. Dans un sens plus large, le soin renvoie également à la pensée d'Alexandre Gefen, où l'écrivain ou l'artiste devient celui qui panse les blessures de l'Histoire, des victimes et, plus particulièrement, des traumatismes collectifs et individuels. Le soin se manifeste alors par la qualité du regard et une attention extrême portée à la vulnérabilité de l'autre (Gefen, 2017).

L'art : soin envers l'autre

Dès la publication de son premier roman, Kokis a l'habitude de reproduire un de ses tableaux sur les couvertures de ses livres. Il en est ainsi avec *Le Dessinateur*, dont le sujet et le statut générique de *küstlerroman* l'y prédestine d'autant plus. La peinture ouvrant le livre, un paisible paysage (*Pins à l'automne*, 2010) dépourvue de la moindre présence humaine et se limitant à une fonction purement mimétique et esthétique, c'est-à-dire sans prétention à un message profond, d'un côté renvoie au genre pictural préféré d'Oleg d'avant son arrestation[4] et à son activité d'illustrateur-botaniste, de l'autre contraste avec le climat matériel et moral des camps de travail sibériens. En effet, au goulag, le protagoniste vit une métamorphose artistique

[4] Dans l'œuvre picturale de Kokis, les paysages sont rares, les figures humaines s'appropriant les premiers plans. De plus, la catégorie de l'autoportrait dans le sens pictural, mais aussi littéraire fait objet de la réflexion théorique de Kokis développé dans *Le Pavillon des miroirs* (p. 253–258) ainsi que dans son article « Cohérence et autoportrait ».

sous l'influence de la souffrance et de la misère humaine qui l'entourent et dont il est à la fois participant et témoin[5]. Des paysages innocents, il passe à la peinture des portraits des prisonniers, même s'« il n'avait jamais privilégié l'art du portrait » (Kokis, 2020, p. 57). Ce choix est en même temps paradoxal et significatif. Paradoxal, parce qu'Oleg est condamné pour avoir refusé de peindre le portrait de Staline. Son refus n'est pourtant pas une expression préméditée de sa révolte contre le pouvoir, mais est motivé par la peur que la peinture dévoile la laideur intérieure et la bestialité du dictateur et ne réponde pas ainsi aux attentes du commanditaire (p. 72).

Au refus de peindre Staline, s'oppose le libre choix de l'artiste de portraiturer ses codétenus qui est significatif, d'abord parce qu'il constitue une expression d'empathie, puis parce qu'il est motivé par la nécessité de témoigner, thème que nous aborderons dans la suite. Le recours à la catégorie du portrait est essentiel parce que, contrairement aux paysages, il situe au centre l'être humain et apparaît comme une réflexion sur sa condition. Kokis rejoint, dans ce sens, la théorie du Visage d'Emmanuel Levinas[6]. Celui-ci l'entend comme une notion éthique et comme une épiphanie. Pour lui, le véritable Visage transcende ses propres caractéristiques physiques (ex. la couleur des yeux, la forme du nez, etc.) pour atteindre l'infini, qui ne se réalise que dans la rencontre avec l'Autre.

Le regard de l'artiste posé sur ses modèles, gens opprimés et dépossédés d'individualité, leur redonne leur humanité, leur dignité et leur subjectivité, et prouve ainsi que la vie de chaque être humain a une valeur inconditionnelle. Les tableaux qui mettent en scène une personne, supposent en même temps son histoire singulière et racontent sa souffrance individuelle, ils impliquent ainsi le récit d'une existence. L'art du portrait apparaît comme un dialogue, une rencontre entre l'artiste et son modèle, et, au-delà de l'acte créateur, comme une rencontre entre l'artiste et son spectateur. La peinture rend ainsi possible une communication (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 23), ce qui constitue une capacité essentiellement humaine :

> On dit naïvement que l'objet choisi a attiré l'attention de l'artiste. Il y a en fait une attirance mutuelle, celle de l'intention du dessinateur, issue de son monde intérieur … et celle exercée par cet objet-là…. Cet objet-là, jusqu'alors fondu dans le monde, est extrait de sa situation de simple volume dans le paysage par le désir de l'artiste et … au fur et à mesure qu'avance l'exercice, cela devient un dialogue avec la chose convoitée par le dessinateur.… L'acte de dessiner est ainsi une rencontre dans laquelle le sujet cherche à capter l'essence extérieure d'une chose, dans l'espoir de la rendre humaine à travers son art. (Kokis, 2020, p. 85–86)

[5] Il serait intéressant, dans ce contexte, de réfléchir à « l'aporie du témoignage » selon Agamben.

[6] Toutes les références à Levinas sont tirées de son essai *Totalité et Infini* (1961).

Ainsi, les portraits d'Oleg ne se limitent pas à la fonction première de l'art, à savoir celle d'imiter la réalité (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 5) qui reste pourtant importante, ils ne représentent pas seulement les choses extérieures, mais tentent d'exprimer la vie intérieure, aussi bien celle des détenus que celle du peintre (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 20). Comme le remarque Bergez (2009) : « le portrait … travaill[e] toujours cette relation entre l'intérieur et l'extérieur. Pour le peintre, il s'agit donc de rendre le corps signifiant » (p. 93). En effet, le réalisme de la représentation va de pair avec la valorisation de la dimension intellectuelle, spirituelle et émotionnelle du modèle.

> Il arrivait alors, paradoxalement, à mieux capter les états affectifs des détenus qui acceptaient de poser pour lui.… Oleg aussi pouvait désormais explorer une gamme presque inépuisable de passions, de peurs et de résignations apathiques derrière les apparences de ses compagnons de bagne. Et pas uniquement sur leurs visages, car les postures corporelles, les gestes des mains, la façon de s'asseoir ou de se recroqueviller sur les paillasses trahissaient beaucoup des états spirituels de ses modèles. (Kokis, 2020, p. 87)

L'autre trait attendu de l'art, au moins dans son acception fonctionnant du XVIIIe jusqu'au XXe siècle (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 5, 12), est sa capacité à produire la beauté. Les portraits des prisonniers ravagés par la faim, le froid, les maladies, la torture et toutes sortes d'humiliations, ne sont sûrement pas beaux au sens classique du terme. Pourtant, leur beauté réside, comme le souligne Oleg, d'abord dans la vérité de la représentation (Kokis, 2020, p. 47), puis, dans la capacité de l'artiste à « capter la complexité essentielle de [s]es modèles », ce n'est qu'alors que ses portraits « peuvent aspirer au qualificatif de "beaux" » (p. 73). Comme dans la philosophie du Visage de Levinas, il ne s'agit pas tant de l'aspect esthétique que de la relation. Enfin, la beauté pour Oleg consiste dans la dimension morale des portraits (p. 29). En fixant la souffrance humaine sur ses dessins et en dénonçant le mal subi par les hommes, l'artiste leur rend hommage, les immortalise et donne ainsi un sens à leur souffrance, puisque, pour lui, « la souffrance n'a de sens que s'il y a quelqu'un pour s'en souvenir, mieux encore, pour la raconter » (p. 299). Kokis lui-même avoue que « la morale, c'est la seule chose qui nous reste pour respecter notre semblable » (Nault, 2020).

Bergez (2009) remarque en plus que le portrait « entretient une dialectique insistante avec la pensée de la mort » et « saisit le vivant dans la perspective de sa future disparition » (p. 83–84). Cette remarque ne peut être que plus vraie dans le contexte du lieu d'action du roman, où la mort est omniprésente et Oleg appelle ses images « des stations d'une curieuse danse macabre » (Kokis, 2020, p. 398)[7].

[7] C'est un thème récurrent dans l'œuvre de Kokis (ex. *La Danse macabre du Québec*).

Saisir sur la toile le vivant, en étant conscient de sa disparition proche et certaine, est peut-être le seul geste de compassion qu'Oleg puisse accomplir en tant qu'artiste.

Même si l'activité d'Oleg ne procure ni guérison ni soulagement tangible à ses modèles, elle transcende la misère matérielle de leur condition, ses portraits révélant la grandeur silencieuse des souffrants. Cependant, la possibilité de pratiquer le dessin améliore littéralement les conditions de vie d'Oleg, mais qui plus est, l'art a pour lui une valeur thérapeutique concrète.

L'art : soin envers soi

Kokis avoue : « J'avais envie d'écrire sur une humanité qui permet de continuer à survivre, l'humanité malgré la déshumanisation autour. C'est une leçon de morale de grande valeur » (Nault, 2020). Ce qui l'intéresse, ce sont les stratégies de survie dans les conditions les plus inhumaines possibles. Il se demande « comment chacun va, à sa façon, tenter de survivre, parce que pour eux, la vie a de l'importance » (Nault, 2020). Bien que *Le Dessinateur* soit un roman, donc un récit fictif, les comportements des personnages, leurs tentatives de garder l'humanité et un sens d'existence, correspondent aux attitudes de réels survivants des camps de concentration[8], ce qui prouve que Kokis s'est bien documenté. Il avoue, d'ailleurs, avoir lu, la vie durant, « des livres et des documents portant sur la vie des personnes confinées dans des prisons ou des camps de concentration » (Nault, 2020)[9]. Les artistes auxquels Kokis rend hommage sont nombreux : l'écrivain énumère à la fin de son livre peintres et écrivains, survivants des camps de concentration, en honorant ainsi leur mémoire. Parmi eux, il ne figure pourtant pas Viktor E. Frankl, psychiatre autrichien d'origine juive et survivant de quatre camps nazis dont l'approche thérapeutique semble bien conceptualiser l'attitude d'Oleg.

Frankl examinait les mécanismes psychiques qui ont permis à certains prisonniers, y compris lui-même, d'éviter le suicide et de survivre aux conditions inhumaines. Il a exposé son approche, connue sous le nom d'analyse existentielle ou

[8] Ex. Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag* ; Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, Michel Solomon, *Magadan*, etc. Solomon et Chalamov sont d'ailleurs explicitement évoqués par Kokis dans la « Note de l'auteur » (p. 409) et la ville de Magadan, en tant que lieu de passage après la libération, apparaît dans le roman.

[9] Kokis écrit ce roman dans les conditions de confinement à cause de la pandémie de la COVID.

de logothérapie[10], dans son plus célèbre récit, *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie* (1946). En tant que survivant, Frankl est bien placé pour convaincre que le sens peut être trouvé dans toutes les situations existentielles, même les plus douloureuses. La vie et les choix d'Oleg durant son expérience de prisonnier constituent, en quelque sorte, la réalisation fictive des prémisses théoriques de la logothérapie franklienne. Celle-ci, même si elle n'est pas évoquée de manière explicite dans le récit, peut être résumée par les paroles du prince Mychkine de *L'Idiot* de Dostoïevski, rapportées par le professeur Strakhov, : « J'imaginais qu'on peut retrouver une richesse de vie même dans une prison » (Kokis, 2020, p. 32). Pour le protagoniste du *Dessinateur*, cette richesse consiste surtout dans son activité de peindre qui lui permet aussi de regagner son identité et une liberté intérieure (p. 85), et selon Frankl, l'une des manières de découvrir le sens de la vie est, en effet, un travail créateur.

Reconnaissant pour la chance dont il jouit grâce à son talent, « tandis qu'il assistait à la déchéance de centaines d'autres détenus comme lui » (Kokis, 2020, p. 17), Oleg en profite consciemment comme d'une des « techniques pour contrer le désespoir » (p. 18). Mieux nourri et dispensé des travaux pénibles dans la forêt, il recommence à apprécier la qualité esthétique du monde (p. 34) en retrouvant ainsi une part de son identité d'artiste. Cela est possible grâce à sa capacité d'observation, voire de contemplation qu'il commence à pratiquer. La contemplation éveille en lui des impressions agréables, mais prouve aussi sa sensibilité :

> Oleg se retrouvait comme perdu à observer attentivement un brin d'herbe, une branche d'arbre tordue, l'aspect d'une bûche … ou tout autre objet qui attirait son attention sans qu'il sût pourquoi. Faute de papier et de crayon, il dessinait ainsi en imagination. (p. 39)

L'exercice du regard et la contemplation du monde extérieur influencent son monde intérieur et contribuent ainsi aux premières manifestations d'une vie spirituelle, qui, avant la reprise du dessin était paralysée à cause des « premières expériences, celle du choc, de la peur, de l'humiliation ou de la révolte, [qui] compromettent les capacités de la conscience » (p. 35). Ainsi, l'art du dessin devient pour lui « un instrument de connaissance de soi » (p. 46), source d'une richesse intérieure et d'un certain bonheur, voire une « ouverture vers la vie » (p. 56–57)[11].

---

[10] « Si Frankl a d'abord imaginé le vocable de "logothérapie", c'était pour donner un nom à une orientation thérapeutique soucieuse de répondre au besoin de sens de ses patients, et ce n'est que plus tard, en forgeant le terme *Existenzanalyse* [analyse existentielle], qu'il a expliqué les soubassements philosophiques de sa réflexion » (Sarfati, 2023, p. 202).

[11] Une pareille stratégie de survie est pratiquée par le professeur Maxim Strakhov : « Son projet de livre semblait combler tous ses désirs et remplir de sens ce qu'il lui restait de temps pour vivre » (p. 129).

Les conversations d'Oleg et du professeur Strakhov, qui constituent un des piliers de la diégèse, ainsi que la pratique de se raconter, avec d'autres personnages, les histoires des romans lus avant l'incarcération (p. 98–99) stimulent aussi la vie intellectuelle des personnages et leur permettent ainsi de garder le sentiment d'humanité. Il en est de même pour les retours mentaux vers le passé et la plongée dans les rêveries, ce qui permet à Oleg de s'imaginer d'autres existences que la sienne : « c'était une curieuse tentative d'acquérir une sorte de sens personnel au sein même de l'absurdité qui l'entourait » (p. 99).

Toutes ces pratiques sont fondamentales pour la survie et pour récupérer le sens, selon Frankl. Il souligne, en effet, la nécessité de garder l'estime de soi, de lutter pour dépasser l'état matériel de la condition de forçat et de travailler à devenir une personne, c'est-à-dire un être raisonnable, doté d'une liberté intérieure et d'une valeur propre[12]. Cela est possible, selon Frankl, si l'homme reste fidèle à son système de valeurs, parce que la création des valeurs est la capacité essentiellement humaine. Il souligne aussi le rôle de la contemplation et de l'attitude d'émerveillement face à la beauté de la nature et celle des œuvres d'art (Frankl, 1946/2022, p. 64). Toute aussi importante est la relation à autrui, il l'indique comme une autre manière d'échapper à l'absurdité et au non-sens de la vie.

L'art du dessin est aussi pour Oleg l'exercice de la liberté (Kokis, 2020, p. 85, 101). Par cette notion, on doit comprendre une liberté de penser, une sorte d'émigration intérieure (p. 130) qui lui apporte du soulagement et lui permet d'oublier, l'espace de quelques instants, la réalité ambiante, tandis que, Frankl, pour qui cette notion est cruciale, l'entend de manière plus large. Elle a pour lui la valeur éthique, parce qu'elle admet, paradoxalement, le renoncement à ses propres besoins en faveur d'un comportement plus altruiste. Il dit : « on peut tout enlever à un homme excepté une chose, la dernière des libertés humaines : celle de décider de sa conduite, quelles que soient les circonstances dans lesquelles il se trouve » (Frankl, 1946/2022, p. 91). La liberté est donc la capacité d'examiner ses choix d'une perspective éthique. Ce sera aussi la preuve de son humanisme, car comme le remarque Frankl, le vrai humanisme se réalise au moment où on se tourne vers autre chose que soi-même, donc il se réalise dans l'autotranscendance.

Cependant, ce qui inquiète Oleg, c'est une sorte de paradoxe : tout en voulant commémorer ses compagnons du bagne dans les dessins et leur redonner une humanité qui leur a été ôtée, il doit prendre ses distances, se détacher de ses modèles et suspendre son empathie (Kokis, 2020, p. 100–101).

[12] « Si le prisonnier ne résistait pas, s'il ne luttait pas pour sauver son honneur, il perdait son individualité, il cessait d'être une personne douée d'intelligence et jouissant d'une certaine liberté spirituelle » (Frankl, 1946/2022, p. 75).

Cette insensibilité voulue, source d'inquiétude pour Oleg, est pourtant valorisée par Frankl (1946/2022) comme une attitude attendue qui permettait au prisonnier de s'entourer d'une carapace protectrice (p. 53). Un degré d'apathie, donc d'émoussement des réactions émotionnelles, lui donnait la possibilité de s'endurcir face aux souffrances, constituant ainsi un mécanisme de défense. De plus, ce détachement émotionnel de l'artiste qui lui permet de représenter mieux la souffrance humaine, a pour but d'éveiller de l'empathie chez le spectateur. En effet, le dessin pratiqué dans les camps soviétiques visent surtout à toucher ceux qui vivent à l'extérieur et qui ne soupçonnent même pas l'ampleur du mal. Le professeur conseille d'ailleurs à Oleg :

> Pour survivre ici, tu dois effacer temporairement une bonne partie de ton humanité, celle qui t'empêcherait de continuer à lutter. S'il faut fermer les yeux devant l'infortune de tes compagnons de prison, fais-le. Tu survivras et tu te vengeras ensuite en portant témoignage de ce que tu as vu ici. (Kokis, 2020, p. 79)

L'art : soin de la mémoire

En effet, l'idée du témoignage revient de manière obsessionnelle, dès qu'Oleg commence à dessiner les portraits de ses compagnons. Dans un premier temps, cela correspond parfaitement à la fonction de l'art en général. Le narrateur du premier roman de Kokis, *Le Pavillon des miroirs*, rappelle que « Mnémosyne, la déesse de la peinture est après tout mémoire » (p. 64). Mais en particulier, cette fonction est le mieux accomplie par le genre du portrait. Ingarden (1946) constate que, pour que la fonction mimétique soit pleinement accomplie, l'objet reproduit au tableau doit ressembler à l'objet qui se prête pour cette reproduction (p. 15)[13]. Son propos s'applique, en effet, surtout au portrait parce que, à la base, ce genre de tableaux avait pour but de conserver la mémoire des gens riches ou des personnages qui ont eu de l'influence sur l'histoire. Dans le cas du roman de Kokis, la ressemblance n'a peut-être de l'importance que pour le dessinateur qui traite ses modèles comme individus à qui il veut rendre hommage. Pourtant, le spectateur ne pourra jamais constater si l'artiste a réussi quant au mimèsis, n'ayant aucune possibilité de comparaison avec le modèle, son attention sera pourtant attirée à la souffrance des gens représentés. De plus, cette fois-ci, contrairement à son intention première, le portrait

[13] Dans la théorie d'Ingarden « l'objet » est compris de manière large se référant aussi aux personnes.

doit conserver la mémoire, non pas des grands de ce monde, mais des plus démunis, ou comme le rappelle Oleg, la mémoire de « l'homme martyrisé » (Kokis, 2020, p. 346). Il imagine même ses dessins comme illustrations complétant les archives secrètes du NKVD pour rendre les dossiers des prisonniers plus humains et réalistes (p. 401–402).

Pour revenir à la pensée de Levinas, porter son regard sur le Visage de l'Autre, c'est l'instant même où s'impose la responsabilité envers lui. La décision d'Oleg de peindre ses compagnons du bagne a la valeur éthique puisqu'elle résulte de sa conscience d'être privilégié, dans le sens matériel (il a une meilleur situation que les autres détenus), mais surtout en tant qu'artiste qui voit plus et qui a les prédispositions nécessaires pour le fixer sur papier : « De sa position d'artiste, il se targuait d'être au-dessus de tout le reste, en tant que conscience lucide, pour témoigner, ne fût-ce que par son simple regard, de toute l'injustice qui l'entourait » (Kokis, 2020, p. 18). Conscient de son rôle, il prend « la responsabilité morale de tout bien regarder pour le dénoncer un jour » (p. 30). C'est grâce à la dimension commémorative, et ainsi éthique, de son art, qu'il considère sa pratique du portrait comme la chose la plus noble et achevée de toute sa vie d'artiste. C'est aussi sa manière de guérir et d'apaiser sa culpabilité de survivant (p. 345–346)[14], ou pour reprendre le terme d'Agamben (2008), sa honte de survivant (p. 89–137).

Il réfléchit aussi sur l'importance de la mémoire dans le contexte de la guérison collective :

> J'ignore si une société est en mesure de survivre moralement à un crime de cette importance. Dans quelques générations peut-être, lorsqu'on aura oublié ces ignominies, cette barbarie. Pourtant, je suis persuadé que ma tâche sera celle d'empêcher que ces horreurs tombent dans l'oubli, du moins pendant que je suis vivant, pendant que ces souvenirs me hantent. Il y a là un paradoxe : il faut que ces crimes disparaissent de nos mémoires pour que la société puisse achever sa convalescence, mais en même temps, c'est immoral de vouloir les effacer. (p. 341)

Dans la question de la mémoire, ce n'est donc pas seulement la responsabilité de l'artiste qui compte, mais aussi le devoir du spectateur de regarder avec empathie, conscience et sensibilité. Dessiner pour témoigner est donc aussi un acte de soin envers les générations à venir. Fixer le passé le fait durer dans le futur[15].

---

[14] Après sa libération et après avoir reproduit de nouveaux les portraits détruits dans le camp, il se suicide, constatant que son rôle a été accompli.

[15] Dans ce sens, Kokis rejoint l'approche d'Annette Wieviorka qui souligne l'importance sociale et historique du témoignage, surtout celui du survivant qui devient l'incarnation même de la mémoire au sein de l'espace public (cf. *L'Ère du témoin*).

Tatarkiewicz (1973/2009) souligne le fait que l'art d'un côté exprime la vie intérieure de l'artiste, mais doit, de l'autre, éveiller aussi la vie intérieure du spectateur (p. 20). De même, pour Levinas, un véritable portrait est celui qui fait en sorte que le spectateur se sente appelé à répondre. Oleg partage une telle approche en constatant que le rôle de l'art est « d'éveiller les consciences » (Kokis, 2020, p. 348). À ce moment, le protagoniste est la porte-parole de Kokis qui souhaite que son roman « enrichisse le lecteur en le menant à se poser des questions sur sa morale et sa propre vie » (Nault 2020). L'art ne procure pas seulement une satisfaction esthétique au spectateur : il l'émeut, le frappe, le bouleverse, l'enrichit et approfondit sa vie (Tatarkiewicz, 1973/2009, p. 23). Les portraits d'Oleg sont donc censés provoquer une réaction morale chez le spectateur qui, se référant à son propre système de valeurs, doit ressentir de l'empathie et, par conséquent, faire tout pour diminuer la présence du mal dans le monde.

Le dessinateur de Kokis est pourtant conscient que, afin d'éveiller une réaction éthique chez le spectateur, celui-ci doit y être prédisposé :

> Un spectateur dépourvu d'esprit ne sera pas capable de s'émerveiller ni d'en tirer le meilleur profit.… En ce sens, mes images de la souffrance humaine ne servent à rien pour éveiller les consciences ; elles ne parlent qu'aux personnes déjà convaincues ou assez sensibles pour en tirer les leçons. Pour tous les autres, elles sont soit inertes, soit purement provocatrices. (Kokis, 2020, p. 379)

De plus, à la fin du roman et de la vie du protagoniste, les perspectives temporelles semblent se superposer. En exprimant par images ses expériences du prisonnier, Oleg ressent une communauté avec tous les gens souffrants à cause de l'injustice, même ceux des époques éloignées, comme les esclaves. Cette réflexion est intéressante dans le sens qu'elle permet de dépasser « les cas individuels en allant vers une expression plus universelle de la souffrance » (Kokis, 2020, p. 400) qui conduit à la conclusion peu favorable quant à la nature humaine et la présence du mal dans le monde. Mais cette réflexion met de nouveau en valeur le rôle de l'artiste en tant que dénonciateur du mal, éveilleur des consciences et formateur à l'empathie.

Conclusion

Le Dessinateur constitue peut-être la mise en narration des thèmes privilégiés de Kokis, ceux de l'identité artistique, de l'exil, du déracinement etc. qui sont

présents dans son œuvre dès son premier roman. Il illustre aussi la prédilection de Kokis pour une méditation philosophique et existentielle. Cependant, tout en conservant cette dimension personnelle, très importante pour l'écrivain, le récit est aussi une profonde et empathique réflexion sur la souffrance de l'homme qui reste impuissant face à la violence systémique. Dans ce contexte, le texte constitue aussi un manifeste artistique qui prône peut-être non pas l'art engagé au sens strict du terme, mais la responsabilité de l'artiste face au mal dont il est témoin. Cette responsabilité a une dimension éthique, parce qu'elle est un geste de compassion qui restaure une part d'humanité aux plus démunis, le moment du dessin étant une forme de rencontre, voire de communication entre l'artiste et son modèle. Mais cette responsabilité consiste à la fois dans le témoignage qui est aussi une communication avec le monde extérieur et avec les futures générations. L'art devient ainsi l'expression du soin envers l'autre et envers la mémoire et une lutte pour un monde meilleur. Mais Kokis tient aussi à démontrer quelle est l'influence de l'art sur l'artiste lui-même, comment il lui permet de garder son humanité et son système de valeurs, ce qui le protège contre l'avilissement et le désespoir.

Bibliographie

Agamben, G. (2008). *Co zostaje z Auschwitz*. (S. Królak, Trad.). Wyd. Sic!

Bergez, D. (2009). *Littérature et peinture*. Armand Colin.

Frankl, V. E. (2022) *Découvrir un sens à la vie*. (C. J. Bacon & L. Drolet, Trad.). Flammarion. (Texte original publié 1946).

Gauvin, L. (2014). *Aventurier et sédentaire. Parcours du roman québécois*. Typo.

Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*. Éditions Corti.

Ingarden, R. (1946). *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*. Polska Akademia Nauk.

Kokis, S. (1995). *Le Pavillion des miroirs*. XYZ.

Kokis, S. (1995). Cohérence et autoportrait. *Lettres québécoises*, *80*, 7–9.

Kokis, S. (1999). *La Danse macabre du Québec*. XYZ.

Kokis, S. (2001). *Kaléidoscope brisé*. XYZ.

Kokis, S. (2008, février 17). Interview accordée à la Radio Canada durant l'émission *Tout le monde en parle*. http://www.dailymotion.com/video/x4wxag_tlmep-sergio-kokis-ostine-pauline-m_news

Kokis, S. (2016). *Un petit roman*. Lévesque Éditeur.

Kokis, S. (2020). *Le Dessinateur*. Lévesque Éditeur.

Levinas, E. (1961). *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Martinus Nijhoff.

Nault, S.-É. (2020, novembre 14). Le dessinateur : la grande aventure de Sergio Kokis. *Le Journal de Montréal*. https://www.journaldemontreal.com/2020/11/14/le-dessinateur-la-grande-aventure-de-sergio-kokis#:~:text=Sergio%20Kokis%20est%20n%C3%A9%20au,fait%20partie%20de%20sa%20vie

Sarfati, G.-E. (2023). L'œuvre de V. Frankl. L'analyse existentielle et la logothérapie. In V. E. Frankl, *Le sens de ma vie. Autobiographie*. (G.-E. Sarfati, Trad.) (p. 177–271). Dunod.

Tatarkiewicz, W. (2009), Definicja sztuki. (Texte original publié 1973). In G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska & M. Siwiec (Dir.), *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej* xx *wieku* (p. 3–27). Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wieviorka, A. (2013). *L'ère du témoin*. Pluriel.

Notice bio-bibliographique

Anna Żurawska est maître de conférences à la Chaire de Philologie romane de l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Elle a soutenu une thèse doctorale sur la correspondance des arts dans l'œuvre de Sergio Kokis. Ses recherches actuelles se concentrent autour de la question du (post-)sécularisme et de l'analyse existentielle dans la littérature française et québécoise du xxe et xxie siècle.

zurawska@umk.pl

Romanica Silesiana 2026, No 1 (29), p. 1/11
ISSN 2353-9887
https://doi.org/10.31261/RS.2026.29.02

Michał Obszyński
Université de Varsovie, Pologne
https://orcid.org/0000-0002-5489-6530

Reconstituer une généalogie familiale et réécrire l'histoire du Québec : *Couleur chair* (2022) de Bianca Joubert comme un récit thérapeutique

Reconstructing a Family Genealogy, Rewriting the History of Québec: Bianca Joubert's *Couleur chair* (2022) as a Therapeutic Narrative

Abstract

In her novel *Couleur chair* (2022), Bianca Joubert takes an autobiographical look at her family tree, which is a mix of European, Indigenous, and African-Canadian roots. The exploration of her family's past provides a pretext for revisiting the history of Quebec, a land of European conquest, but also of intermingling between representatives of dominated and minority groups, which is also part of the great migration patterns of peoples on a global scale. Apart from this effort to fill in the gaps in the grand national narrative of Quebec, the discovery of the vagaries of family history and attempts to reconstruct it become a way for the narrator of Joubert's novel to heal her own wounds. In this article, we propose to examine Joubert's novel as a rewriting of family and national histories and as a form of both individual and collective therapy, while emphasising the importance the author gives to the affirmation of an identity that is not only heterogeneous, but also incomplete and forever lacking.

Keywords: Memory and Narrative, Historiographic Fiction of Québec, Genealogical Writing, Bianca Joubert

Dans son roman *Couleur chair* paru d'abord au Québec chez Alto en 2022, et ensuite en France sous le titre *L'Amérique n'est blanche qu'en hiver* (Les Avrils, 2023), Bianca Joubert scrute, sur un mode autobiographique, la généalogie de sa famille, dans laquelle différentes lignées se mélangent et fusionnent, y compris celles menant vers ses racines indigènes, irlandaises et afro-canadiennes. Loin des

modèles d'une identité unique, l'exploration de la mémoire familiale donne alors le prétexte à une revisite de l'histoire du Québec sous l'angle de la présence millénaire des peuples autochtones sur ces territoires, mais aussi dans la perspective de l'arrivée des communautés afrodescendantes dans cette région du monde. À l'aune de l'interprétation des trois types d'histoires de Friedrich Nieztche proposée par Yara El-Ghadban, du concept de « roman mémoriel » avancé par Régine Robin ainsi qu'en plaçant nos analyses dans le cadre de la réflexion sur le rôle du passé dans les littératures afro-canadienne et autochtone contemporaines, nous nous proposons d'examiner le roman de Joubert comme une exploration du passé familial et national qui aboutit à l'affirmation d'une identité non seulement hétérogène, mais surtout incomplète et à jamais lacunaire. Nous tenterons de montrer qu'en interrogeant les approches possibles envers le passé et l'histoire, l'œuvre de Joubert se donne à lire comme une forme de thérapie à la fois individuelle et collective.

Comme cadre général de nos analyses, il convient tout d'abord de convoquer la réflexion de Yara El-Ghadban, écrivaine et éditrice palestinienne installée au Québec qui, dans son échange avec Rodney Saint-Éloi, poète d'origine haïtienne et fondateur de la maison d'édition Mémoire d'encrier, se penche principalement sur la problématique du racisme ainsi que sur la manière dont les différentes formes de domination et d'oppression façonnent le rapport des sociétés et nations minorisées envers leur passé et leur histoire. Dans sa réflexion, El-Ghadban s'appuie sur la pensée de Friedrich Nietzsche dont la critique de l'historiographie positiviste a inspiré diverses approches théoriques envers les notions de passé et d'histoire, y compris celles de Jean-Paul Sartre, Michel Foucault ou Jacques Derrida, mais aussi de Hyden White, Frank Ankersmit et celles des chercheurs liés au néo-historicisme, tels que Stephen Greenblatt ou Louis Montrose (Jensen, n. d.). Comme le rappelle El-Ghadban (2022), dans sa *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiographiques pour la vie* (1874), Nietzsche distingue trois attitudes envers le passé et, par conséquent, trois types d'histoires, à savoir « l'histoire monumentale » qui se construit « à travers le parcours et les accomplissements exceptionnels de grands héros », « l'histoire antiquaire » qui se fonde sur une cumulation des traces du passé ainsi que sur l'exploration des archives et des généalogies, et, finalement, « l'histoire critique » qui consiste à entrer un dialogue polémique avec l'histoire, à « … interroger le culte des figures du passé, [à] se détacher du tronc commun, [à] désacraliser les archives … », tout cela afin d'« … ouvr[ir] des brèches qui complexifient, enrichissent, démystifient » (p. 183–186).

En tant que Palestinienne vivant au Québec et s'entretenant avec un représentant du « Sud global » et de la minorité afrodescendante qu'est Saint-Éloi, El-Ghadban évoque la typologie nietzschéenne en faisant référence à l'expérience de son peuple, tout en posant également une question à portée plus universelle,

celle de savoir comment placer dans le cadre défini par Nietzsche les sociétés ou les communautés conquises, subordonnées ou exclues du discours historiographique dominant. El-Ghadban cherche à comprendre comment ces communautés, privées de monuments aux grandes figures historiques, d'archives (à l'exception de celles, éphémères, consignées dans la mémoire des anciens) ou de généalogies linéaires, confrontées de surcroît à la nécessité de lutter contre l'historiographie imposée par les colonisateurs ou les dominants, sont-elles censées se référer au passé. La réponse à cette question est d'autant plus importante que le choix du rapport à l'histoire semble exercer une certaine fonction thérapeutique là où, toujours selon la lecture de Nietzsche par El-Ghadban, chaque nation a besoin d'un passé alors que son absence peut constituer une menace pour l'identité et le sentiment d'appartenance collective (p. 188). Comment alors construire une histoire au-delà de l'impérialisme culturel, des failles de l'historiographie dominante et de la marginalisation de certains acteurs du passé, sans tomber en même temps dans les pièges du radicalisme, de la xénophobie, du revanchisme ou du communautarisme ?

Les questionnements que Yara El-Ghadban aborde dans sa réflexion sur la condition des peuples tels que le sien, mais aussi celle des peuples autochtones de l'actuel Canada semblent proches des investigations de Régine Robin (1989) sur les différentes formes de mémoires (nationale, savante, collective et individuelle, culturelle) et sur ce qu'elle appelle le « roman mémoriel » qui, selon la sociologue franco-québécoise, correspond à

> … un ensemble de textes, de rites, de codes symboliques, d'images et de représentations où se mêlent dans une intrication serrée l'analyse des réalités sociales du passé, des commentaires, des jugements stéréotypés ou non, des souvenirs réels ou racontés, des souvenirs écrans, du mythe, de l'idéologique et de l'activation d'images culturelles ou de syntagmes, vus, lus, entendus …

à travers lesquels « … un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies » (p. 1). En scrutant divers mécanismes de la fixation et du réaménagement du passé — ce dernier étant « … régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré, magnifié ou haï, gardé » (Robin, 1989, p. 2) tant par les institutions d'État que par des individus — Robin conçoit de manière particulière les opérations de ces derniers qui,

> … pétri[s] par les images-forces de la mémoire nationale d'un côté, par le récit familial, la saga des parents et grands-parents, par [leurs] généalogies plus ou moins imaginaires, par les albums de photos, menus objets conservés, les bribes

> de correspondance d'autre part, informé[s] par le savoir des historiens même vulgarisé, par cette forme de savoir que diffusent les média, le cinéma, la littérature légitime ou arlequinisée […] bricole[nt] comme il[s] peu[vent] [leur] représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs-flash, dans un sens préétabli dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentaire, ou dans une dispersion de mémoires migrantes. (p. 4)

En référence à sa propre condition d'intellectuelle et écrivaine migrante, Robin cerne bien la tension entre les différents récits du passé qui, dans la pratique mnémonique d'un individu donné, se heurtent et s'enchevêtrent dans une oscillation constante entre le discours officiel et la narration personnelle, entre l'historiographie dite légitime (car attestée par l'autorité étatique ou savante), celle qui est divulguée par la *doxa* populaire ainsi que celle émanant des souvenirs, toujours incomplets, de l'histoire familiale. Mouvant, incertain, hybride, le passé et sa (re) construction devient pour Robin, tout comme pour El-Ghadban, un enjeu identitaire, notamment dans le cas des communautés minorisées qui cherchent à se consolider, voire un combat idéologique dans lequel il s'agirait d'éviter les écueils de tout réductionnisme et de tout radicalisme là où, dans les rapports à l'histoire, « […] on a affaire à une grande circulation discursive et mémorielle des formes d'appropriation du passé, à des rapports de hiérarchisation, selon les moments, les régimes et les conjonctures » (Robin, 1989, p. 4). Face au caractère dynamique et multiforme de la mémoire ainsi qu'aux risques de son instrumentalisation, c'est la littérature qui devient un outil particulièrement efficace dans l'exploration de la complexité de l'histoire et de nos rapports envers le passé.

Les interrogations d'El-Ghadban qui, au début des années 2020, font écho aux analyses que Robin a développées à la fin des années 1980, semblent également sous-tendre le roman *Couleur chair* de Bianca Joubert. Il s'agit d'une œuvre particulièrement intéressante du point de vue de la « littérature mémorielle » (Barjonet, 2024) dans la mesure où, à travers une écriture autobiographique et généalogique, l'histoire canonique du Canada et du Québec s'y voit confrontée aux destins des deux groupes jusqu'alors marginalisés, à savoir, d'une part, les peuples autochtones et, d'autre part, les descendants des esclaves noirs transportés vers les deux Amériques dans le cadre du commerce triangulaire. En effet, du côté maternel, le personnage principal du roman et en même temps la narratrice du récit est la descendante d'Adriana, une femme de la nation Mi'kmaq dont la vie est marquée par la rencontre, à l'âge de treize ans, avec un fugitif noir qui, dans sa fuite des États-Unis, arrive sur le territoire de l'actuel Canada avant de poursuivre son périple et de partir de la Nouvelle Écosse au Libéria et ensuite au Sénégal, au gré

de la naissance du mouvement de retour des Noirs en Afrique au début du XXe siècle (Adi, 2021, p. 25–41). De plus, du côté paternel, les filons généalogiques de la famille de l'héroïne du roman remontent à un certain Louis Lepage, dit Lenègre, arrivé comme esclave de Martinique à la ville de Québec au début du XVIIe siècle. Ainsi, à travers la complexité de la généalogie de son personnage principal, Joubert présente l'entrelacement des histoires de deux groupes dominés, interrompues par la colonisation et l'exploitation raciste, et qui n'ont jamais été décrites avec précision ou qui, dans l'historiographie officielle, du moins jusqu'à récemment, ont été passées sous silence.

Le fil conducteur du roman tient dans la quête de l'héroïne principale qui décide, après la mort de sa grand-mère, de mettre en lumière l'histoire de ses origines, y compris de son père qu'elle n'a jamais connu, et d'élucider le mystère de la couleur de sa peau, plus foncée que celle des autres. En plus d'essayer de démêler ses propres souvenirs flous, son enquête personnelle conduit la protagoniste-narratrice chez des experts en généalogie, aux archives locales du village d'origine de sa famille ainsi qu'aux Archives nationales du Québec, mais aussi à des rencontres avec les esprits de ses ancêtres. Cette exploration, mi-factuelle, mi-onirique, du passé familial donne lieu à l'évocation, d'une part, du destin des femmes autochtones, y compris d'Adriana — dont les parents meurent victimes d'une épidémie de variole, et qui est elle-même adoptée par les habitants d'une mission catholique — ainsi que de sa grand-mère et de sa mère, les deux confrontées tout au long de leur vie à la discrimination à cause de leur origine « à moitié sauvage » (Joubert, 2022, p. 33). D'autre part, là où le récit se concentre sur le côté paternel de la famille du personnage principal, le roman se mue en une chronique mi-encyclopédique mi-imaginaire de la présence des Africains et des Afrodescendants au Canada, inscrite dans le texte à travers les références factographiques à des figures telles que Mathieu Da Costa — l'interprète de Samuel de Champlain lors de son arrivée en Nouvelle-France en 1603 — ainsi que Mathieu Léveillé — esclave ayant vécu une vingtaine d'années en Martinique avant d'être transporté au Québec et d'y être contraint au travail de bourreau — ou bien encore Marie-Josèphe-Angélique — l'une des figures majeures de l'histoire afro-canadienne, esclave inculpée et pendue pour avoir initié l'incendie dans la ville de Québec en 1734 — sans oublier Louis Riel, le chef légendaire des Métis et de leurs révoltes au XIXe siècle. À part cela, Joubert insère dans son récit des réminiscences de l'histoire des Afro-Américains, notamment à travers le personnage de Frederick Douglass, dont le livre *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845) est emporté par le fugitif noir rencontré par Adriana, ou encore à travers l'évocation de Mohamed Ali, dont le combat de boxe est regardé par l'héroïne principale lors de sa visite chez ses grands-parents.

Dans le roman structuré en chapitres courts, voire fragmentaires allant d'une à quatre pages au grand maximum, l'exploration du passé des minorités ethniques au Canada se fait ainsi en oscillation entre les mémoires individuelle et collective où s'entrecroisent également deux modes définis par Nietzsche, à savoir le mode « antiquaire » et le mode « monumental » en leur version inversée car tournée vers la commémoration non plus des héros de la culture dominante, mais de ceux qui représentent et symbolisent les groupes opprimés. En effet, les recherches menées par l'héroïne dans les archives domestiques et institutionnelles afin d'élucider les énigmes de sa propre généalogie se combinent dans le texte avec des passages dédiés à une présentation de personnages « hors du commun » dans l'histoire des peuples autochtones et afrodescendants dont l'évocation, sans qu'il s'agisse d'une érection de monuments en leur honneur, vise néanmoins à les faire sortir de l'ombre. Cette intrication des souvenirs personnels et de l'histoire de la résistance à la colonisation et au racisme au Canada ainsi que la fusion du récit généalogique et d'un contre-discours historiographique se manifestent, entre autres, dans les sections consacrées à Adriana, l'arrière-grand-mère de la narratrice et dont la vie est mise en parallèle avec les événements marquants dans l'histoire des Métis :

> Ceux d'ici, ceux de là-bas, et ceux qui venaient ici. Depuis le début des colonies, on appelait ceux d'ici, comme elle, par ce terme qu'elle entendait souvent : « les sauvages ». […] Deux ans avant la naissance d'Adriana, le chef des Métis avait été pendu. Louis Riel, qu'on disait atteint de mysticisme religieux qui le faisait se prendre pour un prophète, avait été interné dans les « hôpitaux pour lunatiques » du Québec de 1875 à 1878. « Il sera pendu, même si tous les chiens du Québec aboient en sa faveur », avait déclaré John A. Macdonald, le premier ministre du Canada. Le chef des Métis — un mélange de Cris, d'Assiniboines, de Saulteaux, de Canadiens français, de Canadiens anglais et d'Écossais — avait mené la rébellion de la colonie de la rivière Rouge, près de Winnipeg, en 1869, pour garder le contrôle de leur territoire et de leurs droits fonciers. (Joubert, 2022, p. 33–34)

Fondé sur les attitudes « antiquaire » et « monumentale » inversées, le roman de Joubert entame également un dialogue critique avec l'histoire du Québec et du Canada, et plus précisément avec l'histoire officielle écrite par les conquérants qu'il faut désormais relire et réécrire afin de mettre en lumière ce qu'elle a jusqu'à présent occulté ou omis. Cette dimension polémique ou contre-discursive de l'œuvre de Joubert, qui correspond au troisième type d'approche envers le passé de la typologie nietzschéenne évoquée plus haut, se laisse observer de manière particulièrement claire dans certains chapitres où la voix de la protagoniste-narratrice semble devenir celle de l'auteure elle-même qui s'empare du récit pour dénoncer les travers

des historiographies québécoise et canadienne peu inclines à aborder, entre autres, la problématique de l'esclavage :

> En 1845, François-Xavier Garneau, dans la première édition de son livre sur l'histoire du Canada, déclare que nos ancêtres français n'ont pas cru bon d'importer des esclaves africains, afin de conserver la pureté de notre sang. Ce mensonge s'est perpétué dans les livres d'histoire jusqu'à récemment, avec d'autres petits arrangements avec la vérité. Entre la deuxième moitié du dix-septième siècle et 1834, on compte 4 185 esclaves en Nouvelle-France. Le quart était d'origine africaine. Les trois quarts autochtones. (Joubert, 2022, p. 93–94)

Cependant, ce qui importe le plus dans l'œuvre de Joubert, c'est que l'ensemble du travail sur l'histoire, que celle-ci soit individuelle ou collective, prend une forme imparfaite, car les recherches de l'héroïne principale restent, à l'image de la structure même du roman, sinueuses, incomplètes, fragmentaires, confrontées à l'absence de sources ou à leur caractère partiellement falsifié ou incertain[1]. En outre, la protagoniste doit également faire face à la réticence de ses proches à révéler certains détails du passé, sans doute douloureux ou embarrassants, comme dans le cas de son propre père qui a abandonné sa famille et dont on ne parle tout simplement pas à la maison[2]. La vision du passé de la narratrice du roman est donc faite d'incertitudes et d'hypothèses, d'insinuations et de silences plus que de faits avérés. Elle se construit davantage à partir de failles et de fissures, et parfois de présences spectrales, qu'à partir d'ensembles homogènes et fiables. Le passé de l'héroïne principale se fonde ainsi sur des traces plus ou moins effacées, à l'image de l'espace dans lequel elle évolue et qu'elle décrit ainsi, au moment de se mettre en route vers l'un des centres d'archive : « Du passage du train à Saint-Jean-Port-Joli, il ne reste que les rails, parallèles à l'autoroute. Depuis 1969, avant ma naissance, il n'y a plus de gare. C'est pourquoi le train s'arrête pour me laisser descendre dans un terrain vague » (Joubert, 2022, p. 17). Dans la perspective proposée par Joubert, le passé se présente comme ce terrain vague où se retrouve soudain la narratrice

[1] L'un des meilleurs exemples sera ici le cas des dates de naissance et de baptême d'Adriana inscrites dans les registres paroissiaux non pas en conformité avec les faits, mais avec la règle imposant le devoir de baptiser un enfant jusqu'à trois jours après sa naissance.

[2] Robin saisit avec perspicacité la portée de cette contrainte en parlant du silence qui accompagne souvent toute tentative de mettre au jour des événements traumatiques : « Le silence refus, le silence tabou, le silence sur ce qui gêne et sur ce qui fait mal. La chose nommée prend corps. Non verbalisée, elle reste dans le flou. Tous ceux qui ont travaillé en histoire orale ont rencontré ces moments où la personne déclare "je ne parlerai pas de ça", volontaire, décidée, ou au contraire ces moments où elle voudrait parler mais sa voix s'étrangle et c'est le silence qui s'installe » (Robin, 1989, p. 5).

en quête des vestiges de l'histoire de sa famille, un terrain sur lequel le mouvement est plus intuitif et régi par le hasard plutôt que par une méthode préconçue. C'est aussi un terrain qui s'étend bien au-delà du Québec, du Canada ou de l'Amérique dans son ensemble, et qui embrasse tout l'espace-temps transatlantique. En effet, en suivant les traces du fugitif noir rencontré par son arrière-grand-mère, l'héroïne principale arrivera en Afrique où elle rencontrera à son tour le descendant dudit fugitif, ce qui, dans le roman lui-même, se traduit par un télescopage poétique entre les espaces géographiques de l'Amérique du Nord et de l'Afrique ainsi qu'entre le passé et le présent :

> Gorée est un pont entre le Sénégal et les Caraïbes, entre l'Afrique et l'Amérique, entre la mer et la terre, la terre et le ciel, le monde des morts et celui des vivants. Le passé et le présent. Mon corps tente de bloquer l'issue fatale. Mais c'est moi qui suis poussée à l'eau. L'esprit de l'île me lance à la mer. … J'atteins bientôt Cap-Vert et contourne le monticule de l'île, solidement planté. Plus loin flottent des corps tombés de pirogues surchargées en route vers l'Europe. … Je suis une passante. L'eau me porte dans mon retour. La renaissance est à ma portée. Martinique, Guadeloupe. Haïti, Jamaïque, Cuba. Le golfe du Mexique m'ouvre bientôt les bras. La Louisiane se laisse deviner. … Je contourne la pointe de la Floride en croisant les Séminoles noirs. … L'Atlantique, une longue voie d'eau et de sang. J'entre dans le golfe du Saint-Laurent, affronte les démons au large de Terre-Neuve. J'atteins le territoire du Québec. Le fleuve Saint-Laurent. La faille. (Joubert, 2022, p. 198–199)

Dans cet ordre d'idées, le roman de Joubert semble suivre la même voie que la littérature afro-canadienne contemporaine qui, selon Winfried Siemerling (2022), se caractérise par l'investigation des chemins de circulation globale qui ont amené les Africains et les Afrodescendants vers les territoires de l'actuel Canada, y compris « [des] routes et [des] réseaux diasporiques dont ceux de la Nouvelle-France et de la Nouvelle-Écosse du dix-huitième siècle, ainsi que ceux du Haut- et du Bas-Canada du dix-neuvième siècle » (p. 12). Siemerling inscrit cet imaginaire diasporique, transnational et transcontinental présent dans la littérature afro-canadienne dans le cadre plus large de l'étude du passé par des auteurs afro-canadiens qui tentent, selon lui, de panser ainsi la blessure de l'expropriation de leur communauté de leur propre histoire (p. 11–15). Toujours selon Siemerling, il ne faut toutefois pas considérer la présence de ce thème en termes de mélancolie freudienne qui limite la perspective à la nostalgie d'un passé perdu ou conduit à considérer le passé comme une histoire non résolue, douloureuse et difficile à surmonter. Il propose de voir la démarche des auteurs afro-canadiens plutôt comme un travail postmémoriel qu'il

comprend, en référence à Madeleine Hirsch, comme celui qui « cherche à réactiver et à réincarner des structures mémorielles sociales/nationales et archivistiques/culturelles éloignées en leur conférant de nouvelles formes résonnantes d'expression esthétique et de médiation personnelle et familiale » (p. 23–24). Ainsi, il ne s'agit pas de construire un récit historique linéaire et cohérent, mais plutôt de reconstruire certains liens, même fragmentaires, avec le passé, en allant au-delà des traumas vécus et à l'encontre de la suprématie des discours dominants. Ceci, à son tour, résonne avec les revendications contemporaines des écrivains et écrivaines autochtones, pour qui la reconstruction ou la revitalisation de la mémoire individuelle et collective devient l'un des objectifs les plus importants de leur écriture, ainsi qu'un moyen de guérir les blessures de la domination et du génocide culturel dont leurs communautés ont été victimes. Comme le clamait Jeannette Armstrong (1990/2018) :

> D'abord, je dois me rappeler que la réalité que je constate, c'est la réalité de la plupart des peuples autochtones et que, en dépit des torts graves, parfois irrémédiables, qui ont été causés, la guérison peut advenir par l'affirmation de sa culture. …
> Notre tâche comme écrivains autochtones est double. Étudier le passé et soutenir sa culture pour tendre vers une vision d'avenir nouvelle pour l'ensemble de notre peuple, issue de structures de soutien fortes et positives inhérentes aux principes de coopération. (p. 24–25)

La démarche de Joubert semble se situer au confluent de ces deux postulats, à savoir celui relatif à la mise en valeur de la présence historique des Afrodescendants au Canada/Québec et celui fondé sur l'idée de restauration du passé des peuples autochtones, non pas pour s'y figer, mais pour s'y ressourcer et construire un avenir meilleur. Son roman met en évidence que les histoires de ces deux groupes s'entremêlent parfois, incitant à renforcer les liens qui, ne serait-ce que symboliquement, les unissent et à lutter solidairement pour la reconnaissance des torts subis dans le passé, ce qui est d'ailleurs devenu l'un des fondements du mouvement Black Lives Matter au Canada (Hudson, 2020, p. 295–307). En même temps, force est de constater que, dans son écriture, Joubert évite toute rhétorique de combat, mettant plutôt l'accent sur la nécessité de dépasser le trauma de la dépossession de l'histoire, ce qui se manifeste dans la scène finale du roman où la narratrice compare sa généalogie à un arbre dont une branche, sèche et vide, devient une métaphore de l'inachèvement et du manque qui caractérisent toute tentative de reconstruction du passé. La protagoniste semble finalement accepter ce fait, reconnaissant qu'une partie de son histoire personnelle restera à jamais inconnue. Dans ce contexte, on peut à nouveau évoquer El-Ghadban (2022) qui, inspirée de la pensée de Nietzsche

et de son éloge du passé mis au service de la vie, affirme dans sa conversation avec Rodney Saint-Éloi, que ni la mythification ou la glorification de l'histoire, ni la reconstruction méticuleuse du passé ne mènent à une véritable guérison, car les hommes ne sont pas des arbres, ils ne restent pas immobiles, mais sont faits pour avancer (p. 185). Dans cet ordre d'idées, l'attitude de la protagoniste du roman de Joubert semble refléter le passage d'une certaine fascination pour le passé et la généalogie à une attitude critique envers l'histoire dont le réaménagement ne mène pas toujours à un nouveau récit complet et cohérent et dans laquelle il y a de la place aussi bien pour la reconnaissance des destins complexes, parfois entrelacés, des différents groupes ethniques qui peuplent le Québec contemporain que pour l'acceptation de l'incomplétude et de l'hybridation dont la prise en compte permet, selon Régine Robin (1989), de contourner les dangers du radicalisme idéologique de la politique historique (p. 8).

Une terre de conquête européenne, mais aussi de métissage, inscrite également dans les grands circuits des migrations des peuples à l'échelle globale : voici l'image de l'histoire du Québec qui émerge de l'enquête généalogique de l'héroïne-narratrice du roman autobiographique de Joubert pour qui la découverte — quoiqu'inachevée — des aléas de son histoire familiale devient une manière de soigner ses propres blessures, mais aussi de redéfinir le grand récit national québécois à travers, mais aussi à même ses lacunes et ses failles. Si, comme le constate Alexandre Gefen, la fonction réparatrice de la littérature contemporaine consiste, entre autres, à « […] renouer les filiations, les généalogies impossibles » ainsi qu'à « […] aider le monde, archiver le temps présent, faire mémoire de tout ce qui meurt, garder trace, inscrire, rêver d'une arche de Noé à l'extension infinie, dans un modèle proustien hypermnésique, où la littérature est à la fois épiphanie de l'origine, musée d'un monde premier et archive d'une culture […] » (Gefen, 2017, p. 14), le roman de Joubert se donne à lire comme un récit thérapeutique à la fois individuel et collectif au sein d'un Québec qui repense et reconfigure son attitude envers le passé.

Bibliographie

Adi, H. (2021). *Pan-Africanism: A History* (8th ed.). Bloomsbury Academic.

Armstrong, J. (2018). Les Autochtones d'Amérique du Nord. Dépossession et reconquête de soi par l'écriture. In M.-H. Jeannotte, J. Lamy, & I. St-Amand (Dir.), *Nous sommes des histoires. Réflexions sur la littérature autochtone* (p. 21–26) (J.-P. Pelletier, Trad.). Mémoire d'encrier. (Texte original publié 1990)

Barjonet, A. (2024). Littérature mémorielle : une définition est-elle possible ?. *Mémoires en jeu/Memories at stake. Revue critique, interdisciplinaire et multiculturelle sur les enjeux de mémoire*. https://www.memoires-en-jeu.com/encyclopedie/litterature-memorielle-une-definition-est-elle-possible/

El-Ghadban, Y. (2022). Traîner le passé devant la justice. In R. Saint-Éloi & Y. El-Ghadban. *Les racistes n'ont jamais vu la mer* (p. 183–189). Mémoire d'encrier.

Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*. Éditions Corti.

Hudson, S. (2020). Indigenous and Black Solidarity in Practice : #BLMTOTENTCITY. In R. Diverlus, S. Hudson, & S. M. Ware (Eds.), *Until we are free. Reflections on Black Lives Matter in Canada* (p. 295–307). University of Regina Press.

Jensen, A. K. (n. d.). Friedrich Nietzsche: Philosophy of History. In *Internet Encyclopedia of Philosophy*. https://iep.utm.edu/niet-his/#H5

Joubert, B. (2022). *Couleur chair*. Alto.

Robin, R. (1989). Structures mémorielles, littérature et biographie. *Enquête*, *5*, 1–15. https://doi.org/10.4000/enquete.116

Siemerling, W. (2022). *Les écritures noires du Canada. L'Atlantique noir et la présence du passé* (P. Godbout, Trad.). Presses de l'Université d'Ottawa. (Texte original publié 2015)

Notice bio-bibliographique

Michał Obszyński est maître de conférences à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie. Ses intérêts scientifiques portent sur la littérature francophone du Québec, des Caraïbes et d'Afrique, notamment sur des sujets tels que le discours littéraire francophone, les manifestes et programmes littéraires des espaces francophones ainsi que les représentations littéraires des colonies. Auteur du livre *Manifestes et programmes littéraires aux Caraïbes francophones* (Brill, 2016), il a également co-dirigé les volumes collectifs *Déchiffrer l'Amérique. Mélanges offerts à Józef Kwaterko* (Presses de l'Université de Varsovie, 2020) et *Le Canada et l'imaginaire du Nord : enjeux géopolitiques, identitaires et esthétiques* (Harassowitz Verlag, 2024). Il a aussi réalisé un projet de recherche sur les déterminants idéologiques du statut de l'écrivain et du texte littéraire afrodiasporiques dans les débats des congrès littéraires et des festivals panafricains de 1945 à nos jours.

m.obszynski2@uw.edu.pl

Romanica Silesiana 2026, No 1 (29), p. 1/11
ISSN 2353-9887
https://doi.org/10.31261/RS.2026.29.06

Christine Amanda Bédard
Université du Québec à Rimouski, Canada

Faire parler les langues du roman graphique *Denison Avenue* (2023)

Letting the Languages of the Graphic Novel *Denison Avenue* (2023) Speak

Abstract
In 2023, Christina Wong and Daniel Innes published *Denison Avenue*, a project that emerged from the desire to document the gentrification of Toronto's oldest Chinatown and the endangered Toisan dialect. The multilingualism of this graphic novel is the main focus of this study: the tension it creates, the realities it depicts, and the ways it affects the reader. The coexistence of English and Toisanese has an effect on the narrative pact, and the tension between the languages extends to the human relationships within the novel. Linguistic inequities become political ones. Focusing on the role of the Toisan dialect in the book and its impacts, this analysis explores the relationship between language and vulnerability. Combining literary analysis, care ethics, and sociopolitical context, the article shows how the graphic novel gives visibility to marginalized Chinese Canadian communities and offers a powerful reflection on cultural preservation, empathy, and the lived experience of aging immigrant women.

Keywords: Graphic novel analysis, *Denison Avenue*, minority literature, multilingual text, linguistic inequities

Le roman graphique *Denison Avenue* (Wong & Innes, 2024, désormais *DEN*) est le résultat de la collaboration entre l'écrivaine Christina Wong et l'illustrateur Daniel Innes. Dans le roman, le texte et les images sont séparés : il faut retourner le livre à 180 degrés pour accéder aux illustrations (et vice-versa pour accéder au texte), puisque le livre a été pensé pour que chaque section puisse être lue indépendamment. La coupure dans l'orientation du texte et des images se fait à l'intersection entre les deux. Le livre n'a pas à proprement parler de quatrième de couverture, mais plutôt deux premières de couverture : l'une des pages de couverture, celle qui s'ouvre sur le texte, présente uniquement l'autrice, alors que l'autre, identique, n'indique que le nom de l'illustrateur.

Le projet de départ, soit la documentation de la disparition du vieux quartier chinois de Toronto par des publications alternant courts textes écrits à la main et dessins sur Instagram (compte : @denisonavenue), s'inscrivait déjà dans une démarche collaborative de conscientisation, de revalorisation, laquelle sous-tend également tout le livre. Ces publications sur le web ont posé les bases du roman graphique à venir. La collaboration des artistes sur ce projet remonte à 2020, soit la date de la première publication Instagram, et a culminé en 2023, l'année de publication de *Denison Avenue*.

Ce livre raconte l'histoire d'une femme d'origine chinoise, veuve depuis peu, aux prises avec le deuil et la gentrification de son quartier, le vieux Chinatown de Toronto. Ce quartier a été partiellement détruit en 1950 lorsque l'administration municipale a construit un nouvel hôtel de ville après avoir exproprié les deux-tiers des résidents sans avoir fait de consultations publiques (Chan, 2012, p. 6). Ce qui en reste aujourd'hui est encore menacé par la gentrification et cette vulnérabilité a servi de déclencheur au projet de Wong et de Innes.

Sur la page web de l'éditeur (ECW Press, 2024), on peut lire : « Denison Avenue beautifully combines visual art, fiction, and the endangered Toisan dialect to create a book that is truly unforgettable » (s. p.). Puisque l'éditeur met de l'avant le dialecte toisanais, je me suis intéressée au plurilinguisme du roman et aux enjeux qu'il soulève à l'intérieur même du livre (tensions entre les langues, tensions entre les personnages) et dans sa réception.

La langue comme élément de vulnérabilité

La majorité des immigrants chinois arrivés au Canada dans les années 1800 provenaient du Guangdong, une province de la Chine où on parle le toisanais. Ce dialecte du cantonnais a joué un rôle majeur dans le développement des communautés chinoises au Canada. Son importance culturelle et historique est non-négligeable.

ECW Press indique que le toisanais est en danger. Il y a principalement deux raisons à cela. Tout d'abord, dans les quartiers chinois, le mandarin tend à remplacer le toisanais à cause de l'arrivée d'immigrants en provenance d'autres régions de la Chine[1]. Ensuite, même si le toisanais compte près de trois millions de locuteurs

[1] Dans un article de blogue, Aaron (2010a; je traduis), linguiste amateur et passionné par le toisanais, cite un article de Kirk Semple, publié dans le New York Times en 2009, qui parle de l'essor du mandarin dans le quartier chinois de New York : « Pour la plus grande part du siècle dernier, la plupart des Chinois vivant aux États-Unis ou au Canada retraçaient leurs racines dans

natifs dans le monde, sa transmission aux jeunes générations est difficile, surtout dans les pays où la langue majoritaire est autre (Interpreting and Translation LC Agency, 2023, s. p.), comme le Canada et les États-Unis. Christina Wong elle-même a vécu cette rupture :

> It's the language of my dad and my grandparents and my elders at the family association. But it's one that I've lost a lot of and this is one way of me trying to connect with it again and not lose it and to document the language before it also disappears. (Radio-Canada, 2024, s. p.)

L'autrice aborde la peur que sa langue disparaisse. C'est ce que François Paré (2001) nomme « la peur du cataclysme » (p. 33), soit la peur de la disparition de son peuple qui suivrait celle de sa langue et de sa culture, ces deux éléments fondateurs de l'identité d'un groupe. Wong se réapproprie la langue de ses ancêtres en l'apprenant, en l'incorporant dans un roman. Pour elle, *Denison Avenue* s'inscrit dans un processus de revitalisation de la langue parlée par la communauté fondatrice des quartiers chinois en Amérique à laquelle elle s'identifie.

Selon le linguiste David Bradley (2022, p. 467), la revitalisation peut aider à « maintenir » une langue pour éviter sa disparition, mais des enjeux apparaissent lorsque cette revitalisation prend une forme écrite. D'abord, le passage à l'écrit déterritorialise (Gauvin, 1999, p. 10) une première fois le toisanais en faisant l'économie de sa riche tradition orale. Ensuite, le toisanais n'a pas son propre standard écrit (Aaron, 2010c, s. p.). Parfois, cette langue s'écrit en pinyin (il s'agit du nom d'un système de transcription phonétique du *mandarin* en alphabet latin), d'autres fois encore en transcription *cantonnaise* adaptée à la prononciation toisanaise (Aaron, 2010b, s. p.). La déterritorialisation du toisanais est donc double, puisque cette langue s'écrit avec des symboles qui ne sont pas les siens. En outre, la langue elle-même porte plusieurs noms : toisanais, hoisanais, taishanais, ce dernier ayant tendance à l'emporter dans les sphères académiques (Aaron, 2010c, s. p.). J'utilise le terme toisanais puisque c'est celui que l'autrice utilise.

---

la région du delta de la rivière des Perles, qui incluait le district de Taishan. Ils parlaient le dialecte taishanais, qui est similaire en quelque sorte au cantonnais et qui en dérive. Cependant, la réforme de l'immigration en 1965 a ouvert les portes à un influx de locuteurs du cantonnais venus de Hong Kong, et le cantonnais est devenu la langue dominante. Mais depuis les années 1990, la grande majorité des nouveaux immigrants chinois viennent de la Chine continentale, principalement de la province Fujian, et parlent plutôt le mandarin en plus de leur dialecte régionaux » (s. p. ; je traduis).

Rapports de domination entre les langues

Dans *Denison Avenue*, le personnage de Cho Sum s'exprime en toisanais avec les membres de sa communauté. Les dialogues sont écrits dans ce dialecte et sont suivis de la traduction anglaise entre parenthèses, comme dans l'exemple suivant : « "Ah See Hei. Laaay ! Fan see !! Ngeem ngeem jing." (Look ! A sweet potato !! I just cooked them.) » (*DEN*, p. 21). Les rapports de domination entre les langues paraissent renversés, car l'anglais se trouve en deuxième position et entre parenthèses. Mais le toisanais est principalement confiné aux passages dialogiques et, selon Lise Gauvin (1999), « la voix narrative subordonne la seconde [celle des discours rapportés, des transcriptions] à qui elle délègue tout au plus quelques passages expressifs » (p. 55). Dans l'ensemble du roman, le toisanais reste donc limité à un certain territoire, celui de la communication orale entre les membres d'une même communauté minoritaire et l'anglais domine malgré tout.

De cette tension entre les langues découle une dissonance qui prend racine dans cet espace créé par le pacte narratif étant donné que roman propose un texte écrit en focalisation interne dans une langue que la narratrice ne maîtrise pas.

> I wanted to ask questions like:
> How do you know he won't wake up?
> How much time do we have?
> […]
> Is there no hope?
> Is there nothing else you can do? Really nothing?
> Can he still hear me?
> Will he feel any pain?
> All these things I wanted to ask,
> But again, I couldn't find the words. (*DEN*, p. 37–38)

Dans la citation ci-dessus, Cho Sum se trouve à l'hôpital où son mari est dans le coma après s'être fait happer par une voiture. Elle n'a pas les mots pour poser au docteur les questions qu'elle a en tête. En effet, la répétition du verbe *to want* au passé dans « I wanted to ask questions like […] All these things I wanted to ask » montre bien qu'elle n'a pas pu réaliser son intention de poser des questions à l'équipe médicale faute d'avoir les mots pour le faire. En revanche, le lecteur accède à ses pensées sans problème.

Le roman lui propose de s'identifier à une femme immigrante d'origine chinoise, vieillissante mais lucide, qui a une tête sur les épaules. L'anglais, qui plus

tôt se trouvait dans un rapport de domination avec le toisanais, apporte ici un nouvel éclairage sur la vie interne d'une femme immigrante. La langue dominante permet un accès privilégié aux pensées de Cho Sum et rend son intériorité accessible. De ce fait, le lecteur peut développer de l'empathie pour ce personnage vulnérable, mieux le comprendre, et réaliser que la capacité à s'exprimer dans une langue n'est pas représentative de l'intelligence d'un individu. Cette attention à l'autre encouragée par la littérature est l'un des aspects principaux de la poétique du *care* (Snauwaert & Hétu, 2018, s. p.).

Rapports de domination entre les personnages

Les rapports de domination entre les langues se transposent dans les relations humaines. Effectivement, les gens appartenant à des groupes linguistiques minoritaires reçoivent moins d'information, moins de soutien des institutions. Dans le roman graphique, l'une des premières scènes se déroule à l'hôpital, un lieu de soin où, paradoxalement, le soin est absent. Le médecin manque cruellement d'empathie envers Cho Sum, mais aussi envers la résidente en médecine, d'origine asiatique elle aussi, à qui il demande implicitement de négliger ses responsabilités professionnelles sans lui demander son consentement :

> I took a deep breath and whispered, "Sorry. My English, my English is no good. I don't understand." There was nothing in the doctor's face that showed empathy, or offered any form of apology or condolence. Instead he released a sigh that hissed like the ventilator and shook his head. He said, to no one in particular in the group, "how come she didn't tell us earlier she needed a translator?"
>
> You never asked.
>
> The doctor turned to the Chinese girl. "You speak Chinese, don't you? […] We don't have a lot of time. She needs to make a decision as soon as possible. Either that, or we need to book that translator. And who knows when they can accomodate us."
> The Chinese resident looked flustered. "My cantonese isn't the greatest. I don't know enough to translate medical terms."
> "That's better than nothing. Please just try." (*DEN*, p. 36, je souligne)

Le personnage du médecin fait partie de la société dominante anglophone. Il représente ici le système capitaliste patriarcal dans lequel les hommes ont la difficulté « de se penser en relation » (Gilligan, Russell Hochschild & Tronto, 2013, p. 21) avec les autres. En utilisant le pronom « she » pour parler de Cho Sum alors qu'elle est dans la pièce avec lui, il lui communique son mépris.

L'expérience de Cho Sum, tout au long du roman, se trouve marquée par les attitudes fermées de ses interlocuteurs en lien, entre autres, avec sa difficulté à s'exprimer en anglais. Mais les expériences de vie varient selon l'âge, comme l'explique Amelia De Falco (2017, préface p. X), et selon les différentes catégories culturelles auxquelles un individu appartient. Cho Sum est une aînée, une immigrante, une pauvre ; elle est aussi une femme. La nature intersectionnelle de ses problèmes paraît évidente.

Puisque *Denison Avenue* se déroule dans le quartier chinois de Toronto, je dois mentionner qu'en Ontario, l'University Health Network (2025, s. p.) offre en partenariat avec l'hôpital de Toronto des services d'interprétation et de traduction dans plus de 180 langues. Ces services favorisent la communication entre les institutions et des individus appartenant à des groupes linguistiques minoritaires. Ils garantissent, normalement, des droits aux citoyens[2]. Le personnage du médecin voit le recours à des interprètes comme une inconvenance dans les procédures, un problème à son horaire. Cela a un impact direct sur Cho Sum, qui est contrainte à communiquer en cantonnais, une langue qu'elle ne maîtrise pas, avec une interne qui ne la maîtrise pas mieux, sur le sujet délicat de la cessation du maintien des fonctions vitales de son mari. Même en cantonnais, elle reste seule avec ses questions.

L'enjeu principal dans l'extrait, lié à la méconnaissance de l'anglais, montre comment les enjeux linguistiques deviennent des enjeux politiques : malgré l'existence des services d'interprétation, Cho Sum n'y a pas accès à cause de difficultés de coordination — mais en fait, la coordination n'a même pas été entamée, elle n'a même pas été proposée à la principale intéressée. Si le médecin délègue la responsabilité de faire valoir ses droits à la patiente qui se trouve déjà en position de vulnérabilité, les institutions partagent la responsabilité du problème avec lui : l'hôpital a échoué à sa mission en ne mettant pas des procédures en place pour prévenir des

[2] Selon Amy Russel Hochschild (2013), les lois rédigées par l'État et les normes publiques permettent d'apprécier le niveau de *care* d'un pays envers une population marginalisée. Ces lois, écrit-elle, « garantissent les droits individuels des citoyens, et de façon plus basique encore, le droit d'avoir des droits » (p. 70–71 ; je traduis). L'existence du University Health Network devrait, en théorie du moins, permettre aux personnes issues de l'immigration de recevoir un niveau de soin égal à celui d'une personne qui parle la langue dominante. Même si *Denison Avenue* est une fiction, nous pouvons assumer que la réalité dépeinte dans l'extrait du roman peut correspondre à la réalité de certains patients ontariens issus de l'immigration.

situations où des patients et leurs familles manquent de soutien et d'information pour prendre des décisions éclairées. On peut donc affirmer que par son inaction, le système contribue aux difficultés vécues par les personnes minorisées plutôt qu'à la facilitation de la communication et du contact avec eux. La condescendance du docteur n'est qu'un symptôme des enjeux systémiques auxquels les personnes marginalisées doivent faire face.

Des chercheurs (Dhingra et al., 2020, p. 588–594) se sont intéressés à la qualité et à la quantité de l'information reçue en lien avec la santé dans une communauté chinoise de New York. La recherche portait principalement sur la question de la planification anticipée des soins. L'âge moyen des répondants était de 68 ans et seulement un répondant sur cinq avait une base d'anglais. Environ 85 % avaient un revenu annuel de moins de 20 000 dollars américains. Ils vivaient dans une situation semblable à celle de la protagoniste. Dans cette étude, 85,8 % des répondants ont répondu que leur médecin ne leur avait jamais parlé d'un ordre de ne pas réanimer, ou DNR (Dhingra et al., 2020, p. 592). Les membres des communautés chinoises ont reçu peu d'information relative à leur santé. Cela pourrait être dû aux barrières de la langue et à une littératie médicale déficiente, cependant, on pourrait émettre l'hypothèse que les équipes médicales manquent de proactivité lorsqu'il s'agit de traiter des gens ayant une connaissance limitée de l'anglais. C'est ce que semble communiquer la phrase de l'extrait ci-haut, « You never asked. », puisqu'elle est séparée des autres paragraphes par un interligne triple. Elle remet également à la personne soignante la responsabilité d'offrir des soins appropriés.

Le roman fait voir le point de vue des personnes marginalisées qu'on accuse de ne pas avoir fait valoir leurs droits et de compliquer les choses, alors qu'elles sont déjà dans une position inéquitable étant donné leur vulnérabilité. En faisant cela, il confronte le lecteur à ses propres inattentions, à ses aveuglements, à sa participation, même inconsciente ou involontaire, au système d'oppression. Quand n'a-t-il pas été au-devant des besoins des êtres humains avec lesquels il a interagi ?

L'un des objectifs du *care* est de montrer ce qui est normalement invisibilisé par « les cadres moraux dominants et les structures d'oppressions systémiques » (Snauwaert & Hétu, 2018, s. p.). Puisque Wong adopte cette posture pour parler à travers la fiction de sa communauté d'origine, il est impossible de penser ce roman en dehors de la politique, car il dénonce la réalité des minorités linguistiques et la négligence dont elles sont victimes, entre autres dans le milieu de la santé. Paré (2001) écrit : « En fait, plus le groupe est étroit, peut-on affirmer, plus le rôle de l'écrivain est politique » (p. 50). La communauté chinoise de Toronto forme un groupe plutôt restreint dans un pays aussi grand que le Canada. Le geste de Wong s'en trouve renforcé, d'autant plus que le choix de la maison d'édition constitue en lui-même une déclaration politique : ECW Press s'est engagée depuis 2019

à améliorer l'accessibilité de livres qu'elle publie (Accessible Publishing Learning Network, s. d., s. p.). Il s'agit de la deuxième maison d'édition canadienne à recevoir la certification Global Certified Accessible de Benetech. En plus du format physique, imprimé, le roman graphique se trouve en format numérique ainsi qu'en trois formats différents de livre audio. Cela manifeste un profond désir de rejoindre le lectorat, quel qu'il soit.

Réception et plurilinguisme

Mais pour qui Wong a-t-elle écrit le récit de Cho Sum ? Le lecteur idéal des œuvres plurilingues est celui qui comprend le texte dans son entièreté, on peut en convenir. Les œuvres plurilingues génèrent différents niveaux de compréhension et elles ont des impacts différents sur les lecteurs, selon leur connaissance des langues (Bar-Itzhak, 2019, p. 4). L'« inconfort permanent » (Gauvin, 1999, p. 13) que le texte multilingue génère chez les lecteurs leur permet d'accorder une attention nouvelle à ce qu'ils ne voyaient pas. Cela rejoint directement l'un des objectifs du *care* mentionné plus haut : dévoiler ce qui a été invisibilisé. Pour cette raison, l'ancien maire de Calgary, Naheed Nenshi, invitait tous les canadiens à lire ce livre : « this book helps us look at the people we interact with in our neighbourhoods in a brand new way » (Radio-Canada, 2024, s. p.).

Pour les lecteurs qui ne maîtriseraient pas l'une ou l'autre des langues d'une œuvre plurilingue, l'œuvre leur rappellerait à chaque ligne que quelque chose leur est inaccessible (Bar-Itzhak, 2019, p. 4). Celui qui fait partie de la majorité s'en trouverait normalement exclu, du moins en partie. Mais Christina Wong n'a pas exclu le lecteur qui ne connait pas le toisanais. Les traductions anglaises entre parenthèses le prouvent. Tout est compréhensible. La traduction vers l'anglais des dialogues permet, effectivement, de transférer dans une langue plus « lisible[3] » (Paré, 2001, p. 34) un texte écrit dans une langue peu ou moins diffusée. L'inconfort du lecteur étant grandement diminué, il peut dépasser la question langagière pour s'intéresser aux enjeux sociaux présentés dans le livre.

[3] Paré (2001) n'accorde pas de valeur négative ou positive au terme « lisible ». Pour lui, le terme désigne plutôt factuellement les grandes langues de production littéraire, comme l'anglais, le français ou encore l'allemand, parmi d'autres langues qui rayonnent : « l'intelligibilité des œuvres s'exprime dans un nombre très précis de grandes langues de diffusion. Hors de ces langues, nous sommes en plein cœur de la marginalité » (p. 33).

Alors pourquoi ne pas simplement tout écrire en anglais ? Paré (2001) indique que de nombreux textes issus de la *petite* littérature souhaitent maintenir « les conditions de minorisation linguistique qui les ont fait naître » (p. 34). Et cela n'est pas plus mal, car la langue est un élément crucial dans la réponse de la communauté à une œuvre (Paré, 2001, p. 44). En effet, ceux qui parlent toisanais vivront une expérience de lecture de *Denison Avenue* complètement différente de ceux qui ne le parlent pas à cause de la dimension affective de la langue. Sook-Yin Lee rapporte cette réalité avec sensibilité dans sa critique : le livre a été écrit pour elle et pour tous ceux qui tombent entre les craques de la culture (ECW Press, 2024, s. p.). Elle a apprécié retrouver des langues familières. Ainsi, le projet de revitalisation du toisanais de Christina Wong semble atteindre son lecteur cible qui se sent représenté et valorisé. Reconnaître sa langue dans une œuvre nourrit un sentiment d'appartenance à sa communauté linguistique. Le bilinguisme affirmé du roman graphique participe donc activement de la revitalisation du toisanais au Canada.

Conclusion

En conclusion, ce roman graphique s'inscrit parfaitement dans la littérature canadienne, où la corrélation entre inégalité linguistique et inégalité politique a été souvent explorée, notamment dans la littérature québécoise, acadienne et franco-ontarienne. Pour Paré (2001), ce qui importe aux écrivains issus de groupes minoritaires, « c'est le rapport inégal au pouvoir » (p. 26). Les francophones du Canada connaissent bien cette disparité, et ils partagent cette réalité avec d'autres groupes minoritaires, comme *Denison Avenue* l'a exposé.

Christina Wong se démarque de par sa bienveillance envers ses personnages et ses lecteurs dans son roman graphique plurilingue perméable aux cultures. La double attention portée à l'expérience d'une femme âgée immigrante et au lecteur canadien moyen inclut sans exclure. *Denison Avenue* décloisonne les langues, permet de voyager de l'une à l'autre, tout en désinvisibilisant les immigrants d'origine chinoise et les femmes âgées. L'effet de sens relationnel qui en découle est celui d'une ouverture à l'autre. Paré (2001) abonde en ce sens : selon lui, la littérature issue des communautés marginalisées ou minoritaires est « une ouverture et une intervention sur le monde » (p. 70) plutôt qu'un refus de la diversité. Ce roman graphique propose une nouvelle langue, poétique et artistique, pour repenser les relations humaines à l'échelle individuelle et sociale.

Bibliographie

Gauvin, L. (Dir.). (1999). *Les langues du roman : Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Presses de l'Université de Montréal.

Aaron. (2010a, 3 octobre). *They Once Spoke Taishanese*. Four Counties [blogue]. http://taishanese.blogspot.com/2010/10/they-once-spoke-taishanese.html

Aaron. (2010b, 4 décembre). *Call it What You Will*. Four Counties [blogue]. http://taishanese.blogspot.com/2010/12/call-it-what-you-will.html

Aaron. (2010c, 16 octobre). *Choose Your Transcription Well*. Four Counties [blogue]. https://taishanese.blogspot.com/2010/10/choose-your-transcription-well.html

Accessible Publishing Learning Network. (s. d.). *How ECW Press Made* Denison Avenue *Accessible for All*. https://apln.ca/how-ecw-press-made-denison-avenue-accessible-for-all/

Bar-Itzhak, C. (2019). Literary Multilingualism: Representation, Form, Interpretation. Introduction. *Dibur Literary Journal*, *7*, 1–6. https://shc.stanford.edu/arcade/publications/dibur/literary-multilingualism

Bradley, D. (2022). Language Endangerment, Loss, and Reclamation Today. In S. S. Mufwene & A. M. Escobar (Dir.), *The Cambridge Handbook of Language Contact*, *Vol. 2*, (p. 455–472). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781009105965.023

Chan, A. (2012). From Chinatown to Ethnoburb: The Chinese in Toronto. *World Confederation of Institutes and Libraries in Chinese Overseas Studies*. https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/59585/items/1.0103074

Defalco, A. (2017). *Uncanny Subjects. Aging in Contemporary Narrative*. Ohio State University Press.

Dhingra, L., Cheung, W., Breuer, B., Huang, Ph., Lam, K., Chen, J., Zhou, X., Chang, V., Chui, T., Hicks, S. & Portenoy, R. (2020). Attitudes and Beliefs Toward Advance Care Planning Among Underserved Chinese-American Immigrants. *Journal of Pain and Symptom Management, 60*(3), 588–594. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32335203/

ECW Press. (2024). *Denison Avenue*. https://ecwpress.com/products/denison-avenue

Gilligan, C., Russell Hochschild, A. & Tronto, J. C. (2013). *Contre l'indifférence des privilégiés : À quoi sert le care*. Payot.

Interpreting and Translation LC Agency. (2023). *Toishanese Language — 127*. https://languages.linguistscollective.info/127-toishanese/

My China Roots. (s. d.). *Taishanese Dialect Facts*. https://www.mychinaroots.com/dialects/taishanese

Paré, Fr. (2001). *Les littératures de l'exiguïté*. Le Nordir.

Radio-Canada. (2024). *How* Denison Avenue *Brought an Author and a Former Mayor Together for Noodles — and Canada Reads*. https://www.cbc.ca/radio/thenextchapter/

how-denison-avenue-brought-an-author-and-a-former-mayor-together-for-noodles-and-canada-reads-1.7093664

Russel Hochschild, A. (2013). Éthique du care et capitalisme. In C. Gilligan, A. Russell Hochschild & J. C. Tronto, *Contre l'indifférence des privilégiés : À quoi sert le care* (p. 69–98). Payot.

Snauwaert, M. & Hétu, D. (2018). Poétiques et imaginaires du Care. *Temps Zéro*, *12*. https://tempszero.contemporain.info/document1650

University Health Network. (2025). *Languages Services from Professionnal Health Care Interpreters*. https://www.uhn.ca/PatientsFamilies/Patient_Services/Pages/language_services.aspx

Wong, Chr. & Innes, D. (2023). *Denison Avenue*. ECW Press.

Notice bio-bliographique

Christine Amanda Bédard est formée en enseignement du français langue seconde : elle a enseigné au Québec, en Nouvelle-Écosse et en Australie à une clientèle immigrante et en contexte minoritaire. Retournée aux études à la maîtrise en lettres à l'Université du Québec à Rimouski, au Canada, elle rédige son mémoire sur les loyautés inconscientes et les dynamiques familiales dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Passionnée de généalogie et bénévole aux Archives nationales sur un projet de base de données d'archives criminelles, elle s'intéresse à tout ce qui touche la famille et la transmission transgénérationnelle. Ses textes de création ont paru dans les revues *Caractère* et *Le Crachoir de Flaubert*. Elle publie également des entrevues avec des artistes dans le journal indépendant *Le Mouton Noir*.

christineamanda.bedard@uqar.ca

Romanica Silesiana 2026, No 1 (29), p. 1/13
ISSN 2353-9887
https://doi.org/10.31261/RS.2026.29.01

Piotr Sadkowski
Université Nicolas Copernic de Toruń, Pologne
https://orcid.org/0000-0002-2469-8912

Déconfiner la fiction, soigner le monde ? Autour des romans *Tout est Ori* et *Porter le masque* de Paul Serge Forest

Unlocking Fiction, Healing the World?
On Paul Serge Forest's Novels *Everything is Ori* and *Porter le masque* (Wearing the Mask)

Abstract

This paper examines the ways in which post-pandemic literature seeks to "unlock" fiction and to "heal the world," through two novels by the Québécois writer Paul Serge Forest, *Tout est Ori* (2021; *Everything is Ori*) and *Porter le masque* (2024; Wearing the Mask). Treating the pandemic as a semiotic crisis that disrupts meaning and language, and drawing on Olga Tokarczuk's concepts of Bizarre writing and the Tender narrator, I show how Forest responds to the unrepresentable through an experimental, playful, and self-reflexive poetics. Unlocked fiction refers here to a mode of writing that blends genres, multiplies intertexts and heterolingual strategies, and blurs the boundaries between sign, reality, body, and text. This formal dynamic can be read as a gesture of tenderness and relational care that renews forms of interdependence between the human and the non-human in a wounded world.

Keywords: Bizarre Writing, COVID-19, Healing, Paul Serge Forest, Tender Narrator, Unlocking Fiction

L'expérience de la pandémie de COVID-19 constitue pour une partie des analystes, commentateurs, artistes et écrivains, au-delà de sa dimension organique, un mal relevant de la sphère symbolique et linguistique, que Sung Do Kim (2023) qualifie d'« une crise totale du sens pour les êtres humains et la civilisation (post) moderne ». Le sémioticien associe ce phénomène à la « perte du sentiment de normalité » se manifestant sous la forme d'un traumatisme généralisé à l'échelle globale durant près de trois ans. Selon Kim,

> les hypothèses conventionnelles concernant le fonctionnement du monde et la place que l'Homme occupe sont remises en question d'une façon radicale. Soudainement, il a incombé à l'esprit humain de se nourrir des nouvelles ressources sémiotiques pour donner du sens à la vie et à la Terre afin de faire face à un tel cataclysme. Pour être bref, le Covid-19 devrait être considéré comme un désastre civilisationnel sans précédent qui est supposé anticiper la crise de l'Anthropocène. (p. 1)

De son côté, Olga Tokarczuk considérait la pandémie comme un seuil contre lequel devraient inévitablement se heurter les écrivains et artistes, d'un XXIe siècle entré prématurément dans sa phase décadente, aux prises avec l'irreprésentable. La catastrophe d'un rationalisme, pour ainsi dire démasqué, constitue selon l'écrivaine polonaise un moment critique pour l'humanité qui, une fois déconfinée, serait contrainte de composer avec des zones du réel à la fois insoupçonnées et refoulées. Au début du premier printemps covidien, Tokarczuk (2020b) affirmait :

> […] Le virus nous a rappelé ce que nous refoulions avec tant d'ardeur, le fait que nous étions des êtres fragiles, constitués de la plus délicate des matières. Que nous mourons. Que nous sommes mortels. Que nous ne sommes pas distincts par notre « humanité » et notre caractère exceptionnel, mais que le monde est une sorte d'immense toile à laquelle nous appartenons, unis aux autres Étants par des fils invisibles de dépendances et d'influences. […] Telle de la fumée, nous voyons se dissiper notre conception de la civilisation, celle-là même qui nous a structurés ces deux cents dernières années. Nous avons cru être les maîtres de la Création, nous avons cru que nous pouvions tout faire et que le monde nous appartenait.
> Des temps nouveaux arrivent. (p. 67, 70)

Persuadée que la pandémie avait profondément affecté les rapports entre l'humain et le monde environnant, Tokarczuk (Szymański & Tokarczuk, 2020, sans pages) postulait la nécessité d'une approche « néo-surréaliste » du réel, portée par une littérature recourant au paradoxe, à l'ironie, ainsi qu'à des procédés excentriques et « bizarroïdes », dotés d'effets régénérateurs. Il convient de préciser que l'écrivaine avait introduit dans le métadiscours littéraire polonais l'adjectif « bizarny », emprunté au français « bizarre » / « bizarroïde », afin de désigner des tentatives d'écriture cherchant à exprimer une expérience instable, mêlant l'effroi et le grotesque, la tendresse et l'étonnement, ou encore — selon l'interprétation de Jerzy Sosnowski (2018) — laissant le lecteur en suspension entre une terreur mortelle et un amusement intense[1].

[1] Le recueil de récits d'Olga Tokarczuk, *Opowiadania bizarne* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2018) a été traduit en français par Maryla Laurent sous le titre *Histoires bizarroïdes*.

Comme l'expliquait la romancière dans un entretien, environ deux années avant le déclenchement de la crise sanitaire (Kubisiowska & Tokarczuk, 2018, sans pages), le texte bizarroïde adopte des formes proches des genres fantastiques pour interroger des défis civilisationnels perçus comme sources d'une inquiétude quotidienne. Il s'agit alors de représenter la condition de l'individu confronté à l'effondrement pressenti d'un ordre du monde et du sens, sous l'effet d'un progrès scientifique et technologique échappant à son entendement et transformant en profondeur les structures biologiques de l'humain et de la nature.

Le contexte (post)pandémique a certes conféré une nouvelle dynamique à la narration bizarroïde, en concrétisant une inquiétude qui restait longtemps nébuleuse. Une approche comparée approfondie de cette thématique exigerait la juxtaposition des ouvrages aussi divers que *De la covid-19 dans l'air* de Winner Franck Palmers (2023), *Zone base vie* de Gwenaëlle Aubry (2024), des récits d'Etgar Keret, notamment du recueil *Corrections automatiques* (2025), ou encore des nouvelles de Julie Moulin réunies dans le volume *L'insulation* (2026). Toutefois, dans le présent article, limité au corpus québécois, nous examinons les romans de Paul Serge Forest qui semblent répondre d'une manière particulièrement éloquente aux intuitions d'Olga Tokarczuk quant au lien entre écriture bizarroïde et tentatives de perlaboration de l'expérience pandémique.

La question de la recherche de sens chez les artistes et écrivains québécois confrontés à la crise pandémique a déjà retenu l'attention d'Ewelina Berek. En analysant des projets tels que le collectif *Récits infectés*, le *Journal de confinement* de Wajdi Mouawad, *Corona Fictions*, ainsi que d'autres initiatives littéraires, artistiques et multidisciplinaires réalisées en ligne, la chercheuse les considère dans le champ des « littératures de terrain » (Berek, 2023, p. 220). Ces démarches peuvent, selon Berek, revêtir une visée thérapeutique dans la mesure où elles permettent aux individus confinés de se réancrer dans un réel appréhendé comme maîtrisable grâce à l'acte narratif. Elles constituent toutefois des témoignages de traumatismes extrêmes, comme le démontre le cas de Régine Robin, qui établissait un parallèle entre l'expérience du confinement et le climat de l'Occupation (p. 219).

Dans le paysage littéraire postpandémique québécois, la prose de Paul Serge Forest se distingue par la dimension bizarroïde — au sens que Tokarczuk attribue à ce terme —, laquelle tient à son hétérogénéité générique et à son oscillation entre une écriture ludique et une approche anxiogène de l'univers dans lequel la biologie humaine subit une altération radicale. Une telle stratégie contribue à fonder un univers romanesque en suspension entre, d'une part, un espace-temps familier, directement arrimé à la réalité sociale du Québec contemporain et, d'autre part, un monde incertain dont la matérialité échappe à la fois aux facultés ordinaires de la perception humaine et aux modes narratifs conventionnels de la représentation.

Paul Serge Forest est le nom de plume d'un médecin montréalais d'origine nord-côtière, qui fait ses débuts littéraires en 2021, à l'âge de trente-sept ans (*cf.* Salon du Livre de Montréal), en publiant chez VLB Éditeur son premier roman, *Tout est Ori*[2]. L'auteur précise qu'une première version de l'ouvrage avait été rédigée quelques années auparavant, mais que sa révision finale s'est déroulée durant le confinement (Maalouf, 2024, sans pages). Le contexte postpandémique n'est d'ailleurs pas anodin pour la réception du livre, qui vaut à Paul Serge Forest le Prix Robert-Cliche, ainsi que d'autres distinctions importantes[3].

L'action de *Tout est Ori*, à l'instar d'un roman régionaliste québécois, se déploie dans un paysage familier à l'auteur : la Côte-Nord, décrite avec précision, tant sur les plans géographique et climatique que dans sa spécificité linguistique, qui résonne à travers le patois des pêcheurs. Le narrateur — minutieux, mais peu fiable — présente Baie-Trinité, lieu central de l'histoire, et Rogatien Lelarge, entouré de sa famille, propriétaire d'une grande entreprise de fruits de mer. Après sa mort, ses successeurs ambitionnent de conclure de nouveaux contrats avec des partenaires asiatiques. Toutefois, une série de mésaventures — tantôt présentées sur un mode naturaliste, tantôt traitées de manière grotesque — vient ruiner ces projets, décomposer la famille et déstabiliser l'ensemble de la vie sociale dans la région. Les perturbations, qui font basculer le récit d'un régime réaliste vers une poétique bizarroïde, semblent avoir un rapport avec l'apparition d'un mystérieux ingénieur japonais, Mori Ishikawa. Officiellement représentant d'une entreprise nommée *Conglomérat des teintes, couleurs, pigments, mollusques et crustacés d'Isumi*, il s'adonne à de suspectes expérimentations hydrologiques et génétiques, voire sexuelles, menées en compagnie de Laurie Lelarge, une des petites-filles de Rogatien, encore mineure. Au glissement du réalisme régionaliste vers l'insolite et le fantastique s'ajoute l'instauration d'un climat de thriller écologique[4], à cause de l'activité d'un autre personnage, Frédéric Goyette. Responsable local du Programme canadien du contrôle de la salubrité du mollusque, il agit en détective, cherchant à percer la cause des phénomènes insolites — parmi lesquels une épidémie d'intoxications — apparemment liés à la présence d'Ishikawa. L'histoire bizarroïde acquiert plus nettement une dimension science-fictionnelle et dystopique lorsque le récit dévoile la nature

[2] Dans le présent article c'est la deuxième édition du roman, parue en France en 2022, qui sert de base aux références au texte.

[3] Finaliste Prix des libraires du Québec, Finaliste Prix littéraire du Gouverneur général 2021, Prix d'excellence des Écrivains francophones d'Amérique, Finaliste Prix littéraire des collégiens 2024, en lice au Combat national des livres 2022, sélection des Rendez-vous du premier roman 2021–22 (*cf.* le site de VLB Éditeur).

[4] Pierre-Olivier Bouchard (2022, p. 128) qualifie l'action de *Tout est Ori* comme « une intrigue louvoyante et touffue, à mi-chemin entre le polar et le roman régionaliste ».

des opérations secrètes menées par le Japonais, qui utilise le sperme, la conscience humaine et les fruits de mer afin de créer une nouvelle couleur, *ori*, à la fois indescriptible et insoutenable à la vue. L'expansion de cette couleur à travers l'espace et les individus entraîne d'abord une transformation, puis la disparition progressive du réel ou, du moins, son occultation aux sens humains.

Sur la quatrième de couverture, l'éditeur suggère une filiation entre le roman de Paul Serge Forest et la prose de John Irving. Il est vrai que certains traits stylistiques et motifs — le chronotope régionaliste, un réalisme cru côtoyant le tragique, l'absurde et le grotesque, ou encore l'attention portée à la corporalité — rapprochent l'écriture de Forest de celle de l'auteur du *Monde selon Garp*. Il semble néanmoins pertinent d'envisager l'œuvre dans un dialogue avec des intertextes français et québécois qui permet d'expliciter sa visée *clinique* et son immersion dans un climat bizarroïde. À cet égard s'imposent des rapprochements avec l'œuvre de deux prédécesseurs de Forest parmi les médecins-écrivains : François Rabelais et Jacques Ferron. Dans leur sillage, l'auteur de *Tout est Ori* infiltre, au cœur des formes d'écriture humoristiques, cocasses et excessives, une réflexion quasi diagnostique sur la nature humaine et un monde en mutation. Le littéraire et le médical s'y télescopent sous l'effet de corrélations entre le physiologique, le sexuel et le psychique[5], articulées par la fusion du réalisme cru et du fantastique[6]. Ainsi des images scatologiques, de même que des représentations de la sexualité, accentuent l'interdépendance entre l'être et son environnement, à la fois micro-naturel et cosmique. D'un autre côté, l'attention portée au langage et à la langue — entendue à la fois comme organe corporel et comme système de communication — révèle des affinités entre l'écriture de Forest et la littérature expérimentale, polyphonique et plurilingues, d'un Raymond Queneau et d'un Réjean Ducharme[7].

Le récit principal de *Tout est Ori* alterne avec des chapitres intitulés « Intermèdes », dont certains se présentent, de prime abord, comme des entrées encyclopédiques consacrées aux fruits de mer. Ainsi l'un de ces intermèdes offre la description suivante :

---

[5] Comme le note Pierre-Olivier Bouchard (2022, p. 129) : « Une bonne part des quelque trois cent vingt pages du roman est en effet dédiée aux différents fluides, aux sécrétions et aux déjections que notre organisme est en mesure de produire, volontairement ou non ».

[6] Sur les aspects science-fictionnels et merveilleux de la prose de Ferron et sa dimension plurilingue voir Kyloušek, 2018 et Acerenza, 2010.

[7] Voir Gauvin, 2004, p. 229–237, 308–313. Notons aussi que les protagonistes du second roman de Paul Serge Forest, *Porter le masque*, partagent avec les personnages ducharmiens une fascination pour *La Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin. La forme énigmatique des titres des romans de Forest, de même que leur portée symbolique et poétique témoignent également d'une inspiration puisée par l'écriture néologique de Ducharme.

> Avec ses pics, l'oursin est le prototype de l'introverti. Sa chair est rouge ou jaune à l'intérieur, comme la mer.
>
> L'étymologie du mot *oursin* est un sujet épineux. Il viendrait de *hérisson* ou d'*ourson*. On serait tenté de trancher le débat en considérant l'animal dans son habit naturel. On l'observerait sphérique et blindé comme un hérisson apeuré, mais on le verrait aussi mordre dans la roche pour s'y incruster avec le sang-froid le plus ursin. […] (Forest, 2022, p. 132–133)

Si l'intermède adopte d'abord une forme descriptive à visée apparemment didactique, il glisse progressivement vers un registre poétique, fondé sur des jeux d'associations entre sens propre et sens figuré, comme si le texte cherchait à infirmer l'arbitraire du signe. L'observation minutieuse du vivant se double ainsi (non sans rappeler la poétique du *Parti pris des choses* de Francis Ponge) d'une exploration métonymique du langage, laquelle redirige l'attention du lecteur vers le thème de la langue elle-même. La représentation de celle-ci, comme organe charnel, directement associé à la faculté de communication, contribue à interroger l'antagonisme — ou, au contraire, la possibilité d'une fusion — entre les langages du non-humain et de l'humain, à l'image de ces « fils invisibles de dépendances et d'influences » évoqués par Olga Tokarczuk : « Dans la bouche, c'était autre chose : la langue de Laurie écrasait la langue de l'oursin sur son palais » (Forest, 2022, p. 135). Il convient de noter, à cet égard, que le roman s'ouvre sur la scène d'un repas festif de la famille Lelarge, au cours duquel se manifeste l'allergie de Laurie à la crevette. L'allergie — autrement dit une hypersensibilité du corps — affecte ses organes de la parole, notamment la luette (p. 15), indispensable à l'articulation de certaines consonnes en français, ce qui contribue à symboliser la contamination réciproque des structures biologiques et sémiotiques.

Des commentaires métalinguistiques et des insertions hétérolingues — principalement japonaises — convergent vers l'énigmatique mot-clé *ori*, proche sur le plan phonique des prénoms mêmes de deux personnages : Laurie et Mori. Le jeu paronymique renforce ainsi l'effet insolite du signe dont la matérialité tend à se confondre avec un réel en crise, entre régénération et évanescence. La scène où l'ingénieur trace, en présence de la petite-fille de Rogatien, des signes japonais sur la plage de Baie-Trinité à l'aide d'un bois de marée suggère éloquemment la fonction bizarroïde du langage, imaginée par le romancier, qui réside dans le pouvoir de transmutation. Ainsi le réel devient signe, et le signe-couleur se convertit en matière du monde. Dans le sable apparaît un alignement des graphèmes japonais — 折　獣　折り檻 — qui peuvent signifier, comme l'explique Mori, « chance », « occasion », « opportunité » ou encore « sédiment », « lie », « pli », « cellule de prison », « cage », « enclos ». Tous ces signes, homophones : *ori*, *ori*, *ori*, *ori*, doivent, selon

Laurie, « parler de la façon dont la couleur [ori] était faite, peut-être aussi de ce qu'elle pouvait faire » (p. 208–210). Une telle vision du langage soutient l'appréhension de l'acte *poïétique*, issu de la tension entre d'une part la conscience de l'éphémère d'un monde encore saisissable par des moyens narratifs conventionnels — avant la catastrophe — et, d'autre part, l'espoir ou l'illusion de la fabrication d'une écriture autre, apte à dire les liens autrement irreprésentables entre l'humain et le non-humain. Néanmoins, derrière le ludisme langagier de *Tout est Ori* se profile une inquiétude fondamentale qui culmine au moment où le narrateur adopte le point de vue de Goyette et le récit bascule vers des hypothèses résolument apocalyptiques :

> Il cherchait une neurotoxine, comme la phycotoxine amnestique, mais une neurotoxine s'attache au fonctionnement des nerfs ; il avait peut-être affaire à une toxine qui s'attaquait aux fondements mêmes de l'existence. La nuit, il l'appelait *ontotoxine*, une toxine s'attaquant à l'être en tant qu'être. […]
> Le sable était un autre sable. L'eau était une autre eau. L'être ne vibrait pas de la même façon. *Ontotoxine*, toxine de l'être, c'est le mot que trouvait sa pensée nocturne pour nommer le phénomène. (p. 155, 223)

Le roman de Forest ne tranche toutefois pas la question de savoir si les nouvelles ressources sémiotiques corrélées aux processus de transformation du vivant permettront de prendre le large vers un nouvel h*ORI*zon, derrière lequel se dessinerait la toile harmonieuse d'un monde déconfiné, soigné, guéri — tel que le postule Olga Tokarczuk — ou si, au contraire, ori doit être lu comme le signe d'un *(re)pli* définitif — un huis-clos h*ORrI*fiant où le post-humain se dissout dans une épidémie de l'inexistence, ou de l'irreprésentabilité.

La relation entre les expériences pandémiques et l'écriture bizarroïde apparaît de façon encore plus marquée dans le second roman de Paul Serge Forest, *Porter le masque*, publié en 2024. Malgré l'apparente concordance entre le contexte socio-historique du Québec au temps du confinement et l'univers romanesque, le récit — mené une fois encore par un narrateur aussi peu fiable que possible — s'écarte de la mimésis réaliste et s'immerge dans un régime fantasmatique. Les incohérences de la représentation du monde, qui font basculer le lecteur de manière brutale entre réalisme et hallucination, semblent alors correspondre à un état second collectif, une fièvre globale troublant tout rapport à soi et à l'extérieur, devenus, au fond, irreprésentables sinon à travers un récit bizarroïde. Par conséquent tout y converge vers la mise en abyme du système d'(in)signifiance. L'auteur lui-même le reconnaît : « C'est un roman qui peut être déboussolant, complexe et absurde, mais c'est un reflet parfait de cette période-là [pandémie de COVID-19] » (« Il restera toujours la culture », 2024). L'incipit du roman en offre une illustration parlante :

> — T'en veux encore ?
>
> Thomas parlait à Boutros, son ami, qu'une série de bâillements incommodait. Une table nappée de papier blanc les séparait, simple et courte. Pourtant, la question s'était échappée à plein volume de sa bouche. Comme si un autre parlait à travers lui, Thomas n'avait pas tout de suite reconnu le son de sa propre voix. Ça lui arrivait certains soirs, comme celui-ci, quand il fumait trop.
>
> En tentant de lever les yeux vers Boutros, Thomas s'est rendu compte que son regard se déplaçait par à-coups pénibles. Difficile de le décoller de l'assiette vide de son ami, où il s'engluait dans une mare de sauce à l'ananas, relief flavescent figé sur la porcelaine mauvaise ; cette flaque, oui, prenait en coagulant la forme d'un point-virgule. Autour d'eux, l'odeur enveloppante des buffets chinois régnait. Elle remplissait leur nez, libérait leur salive et convoquait tous leurs souvenirs. Ils aimaient y exister ensemble. (Forest, 2024, p. 9)

La scène d'ouverture, qui présente les personnages dans une situation apparemment banale, révèle rapidement sa portée symbolique. Elle se donne à lire comme une figure autoréflexive du récit tout entier. Le motif de l'acte verbal y apparaît dissocié de sa fonction première — communiquer —, aussi bien sur le plan diégétique (entre les protagonistes) que dans la relation au lecteur (entre le texte et son destinataire). La parole, inapte à porter du sens, échappe au sujet parlant, comme si elle devenait un être vivant, autonome, mais inquiétant par sa stérilité et sa vacuité. Parallèlement, le signe — en l'occurrence le point-virgule, comme synecdoque de l'écriture —, même s'il n'intervient ici que comme terme de comparaison, tend à se confondre avec la matière perçue sensoriellement et le corps. De cette manière, l'entrelacement des motifs du langage, du signe et de la corporalité, dans toute sa dimension physiologique, ainsi que l'esquisse de leurs rapports déréglés, annoncent dès la première page de *Porter le masque* la reconfiguration d'un thème majeur du roman précédent de Forest : l'intoxication de l'être et de la langue. Le recours à la *poïétique* bizarroïde y est alors envisagé comme une forme-limite, soit de la thérapie, soit des soins palliatifs portés au *vivant* en crise à la fois sanitaire, ontologique et sémiotique. Dès lors, l'image de l'assiette vide où apparaît un signe de ponctuation pour disparaître aussitôt, met en abyme *Porter le masque :* un ouvrage oscillant entre réalisme et hallucination, entre consolation et espoir, entre deuil et re-naissance, écrit dans et pour un monde déconfiné et démasqué.

De nouveau, l'action du roman de Forest est située dans un cadre géographique familier à l'écrivain : à Baie-Comeau, sa ville natale, sur la Côte-Nord. La vie d'un jeune couple — Thomas, médecin, et Marguerite, « jardinière amoureuse » (Forest, 2024, p. 37), désireux d'avoir un enfant — se trouve bouleversée par un virus énigmatique qui se propage à l'échelle mondiale. Toutefois, malgré les ressemblances

évidentes entre la fiction de *Porter le masque* et la pandémie de 2020, le récit ne fait jamais explicitement référence à la COVID-19. La maladie mortelle à l'étiologie inexplicable est désignée dans le roman comme le *virus du Tennessee*. Dans une première phase il affecte les facultés langagières, se manifestant « initialement par une inexpressivité générale » (p. 44). Plus précisément, la voix des personnes contaminées devient monocorde, avant que celles-ci ne perdent toute capacité de communication — ce qui correspondrait, dans un texte écrit, à la disparition de la ponctuation. De fait, le virus agit autant sur les corps des personnages que sur l'univers textuel, y compris sur le roman lui-même, mis en abyme. Le désastre ravage la ponctuation, puis la cohérence grammaticale et sémantique, jusqu'à dissoudre le sens, rendre le texte illisible et, finalement, invisible, anéanti.

En prenant en considération le contexte culturel québécois, il serait possible de voir la figure du virus langagier comme une nouvelle stratégie de la thématisation de la menace d'assimilation et de disparition de la minorité francophone dans l'immensité d'une Amérique anglaise monolingue, ce qui rappelle, par exemple, *Les têtes à Papineau* de Jacques Godbout. Cependant l'inquiétude illustrée par le roman de Forest, sous le masque d'une écriture ludique, teintée de son humour noir, tout comme dans *Tout est Ori*, concerne davantage la condition ontologique (post)pandémique de l'humanité qu'un contexte politique particulier. Le roman semble dénoncer le confinement du langage dans un pli (pour reprendre l'imaginaire de *Tout est Ori*) de registres statistiques, économiques globalement monocordes. Et dans ce monde devenu irreprésentable, le soin attendu vient tout simplement de l'empathie et de la tendresse transmises par le corps et par le langage. Il n'est pas inutile de nous rappeler que chez un autre écrivain-médecin, Louis-Ferdinand Céline la ponctuation était un des moyens essentiels à thématiser l'émotion humaine (*cf*. Laflèche, 1974, p. 15–19).

La partie centrale du récit de *Porter* le *masque* relate le déroulement des événements dans un motel transformé en centre médical, où travaille Thomas, entouré d'un groupe de personnages aux profils contrastés et mystérieux, dont les identités se dédoublent, se multiplient et se télescopent. Le narrateur ne dissipe jamais le doute quant à la nature des phénomènes bizarroïdes qui s'y produisent, laissant ouverte la question de savoir s'ils relèvent des forces surnaturelles, de l'activité d'un réseau terroriste usant de technologies futuristes capables d'altérer le réel, la biologie et la conscience humaine, ou s'ils ne sont que des projections fantasmatiques du protagoniste dues à la fièvre provoquée par le virus. Quoiqu'il en soit, le récit accorde une place considérable à des intrigues rocambolesques autour de la ponctuation, le virus étant présenté comme le résultat d'un complot monté par une organisation secrète qui recourt à des mafieux et utilise « la bombe textuelle », une arme autant dangereuse qu'indescriptible. Ce procédé serait la source du désastre

sémiotique affectant autant les personnages que le texte du roman et l'acte de sa lecture. Thomas, pour sa part, se trouve mêlé à une affaire de contrebande de ponctuation, puisqu'il est addict aux points, points virgules, virgules, guillemets, qu'il collectionne et élève en cachette. En effet, les signes de ponctuation, dans ce roman d'espionnage à la tonalité à la fois tragique et burlesque, sont représentés comme des êtres vivants, une sorte de bestioles qui, une fois sauvés et réimplantés dans le réel, portent la promesse, si ténue soit-elle, d'une re-naissance du monde après la catastrophe.

Ainsi, dans la scène finale retentit la voix de Conrad, l'enfant si longtemps espéré par les protagonistes, qui tient entre ses mains les guillemets ouvrants et fermants. La joie des parents est accompagnée par les paroles de la chanson de Joe Dassin : « Et si tu n'existais pas, dis-moi pourquoi j'existerais ». L'espoir d'une reconquête du sens, dans un réel déconfiné et démasqué, s'y exprime à travers un récit redevenant apparemment cohérent, mené par Thomas — le médecin, à la première personne : « Marguerite et moi trouvions que c'était une jolie première phrase. Avec le chat, je suis descendu au sous-sol pour lui choisir un point vigoureux et bien rond, un très beau point qui serait l'exact contraire d'un point final » (p. 532).

Une telle clôture postpandémique du roman, quoique toujours ambivalente et ironique, centrée sur la figure de la circularité et du recommencement, manifeste une fois de plus des affinités entre l'imaginaire bizarroïde de Forest et la poétique relationnelle postulée par Tokarczuk. La fin de *Porter le masque*, par l'intermédiaire de la scène réunissant un couple, un enfant apprenant à parler, un animal et des signes promettant une écriture nouvelle, semble annoncer un monde déconfiné, régénérable. Le médecin réenchantant le réel avec les signes de ponctuation, ces ingrédients émotifs de l'écriture, incarne ainsi le rôle du *tendre* narrateur, responsable de l'ouverture, grâce à un regard « ex-centré » de l'humain sur les corrélations avec « plantes, animaux, objets » faisant « partie intégrante d'un espace régi par des lois physiques » (Tokarczuk, 2020b, p. 32–33). La prose de Forest, que nous qualifions ici de fiction déconfinée — autrement dit traversant librement les genres les plus divers, allant du roman régionaliste québécois, en passant par le thriller écologique jusqu'à l'extravagance néo-surréaliste, à la recherche d'un remède ludique pour le monde blessé —, correspond à plusieurs égards aux principes, exprimés par Tokarczuk (2020b, p. 34–35), de la littérature reposant « sur la tendresse » :

> Je me félicite de ce que la littérature ait magnifiquement conservé son droit aux bizarreries, aux fantasmagories, aux provocations, au grotesque ou à la folie. Je rêve de points de vue élevés et de vastes visions, où le contexte dépasserait largement ce à quoi nous pourrions nous attendre. Je rêve d'un langage qui saurait exprimer l'intuition la moins claire, je rêve de métaphores qui iraient au-delà des

> différences culturelles, je rêve enfin d'un genre qui aurait du contenu et serait transgressif, tout en étant aimé des lecteurs.

Le déconfinement de l'écriture chez Forest, procédé par lequel nous entendons une ouverture à l'irreprésentable et au relationnel, sans idéaliser naïvement une littérature qui prétendrait détenir un pouvoir thérapeutique pour le vivant et le sémiotique en crise, nous autorise à considérer *Tout est Ori* et *Porter le masque* comme des exemples bizarroïdes de la prose cadrant, dans une large mesure, avec le programme du *Tendre narrateur*. Les commentaires de l'auteur (cités dans : Maalouf, 2024, sans pages) même sur les objectifs de son écriture ludique résonnent avec les concepts de Tokarczuk :

> Mon but, dans le roman, c'était aussi de dégager une espèce de tendresse dans tout ça. Parce qu'il y a des bouts où ça parle beaucoup du soin. Et dans le soin […] il y a une créativité et une tendresse aussi. […]
>
> Au début, je vivais l'écriture et la médecine vraiment comme deux choses très séparées. Mais de plus en plus, à force d'écrire et de pratiquer la médecine, je me rends compte que c'est un peu la même chose. Être médecin, c'est avoir du monde dans mon bureau et il faut que je leur fasse raconter leur histoire d'une façon qui est intelligible pour moi, en tant que médecin et en tant qu'humain. Il faut faciliter les récits des autres et être sensible à ça, forcément — pas toujours pour guérir, mais pour soigner.
>
> […] La sensibilité au récit est importante dans les deux. C'est la même volonté, des échanges très semblables. Autant être médecin m'aide à écrire, de l'autre côté, écrire m'aide vraiment à être un meilleur médecin. (Maalouf, 2024, sans pages)

Les déclarations de l'écrivain ne lèvent pourtant pas les ambiguïtés inscrites dans ses bizarreries poétiques et thématiques. Néanmoins, le *déconfinement* jubilatoire des genres, des intertextes et des langues à l'œuvre dans *Porter le masque* semblerait être une tentative d'utiliser l'écriture transgressive comme *une chance*, *une opportunité* contre le *pli*, *la cage*, *la prison*, contre le reconfinement dans le même, dans l'identique, dans l'indifférence et contre la dissolution présagée dans *Tout est Ori*. Reste à savoir si la prose bizarroïde de Forest, que nous venons de qualifier de « déconfinée », dans un monde démasqué, se manifeste comme un hapax au sein de la littérature québécoise, légitimé par le contexte postpandémique, ou si, au contraire, elle annonce effectivement l'émergence d'un néo-surréalisme motivé par la crise durable du sens. Le versant carnavalesque de *Tout est Ori* et de *Porter le masque*, notamment dans la représentation du corps humain et de la matérialité du langage, apparaîtrait alors comme un mode ludique d'une littérature du soin

qui se déplace des régimes historiques et politiques vers une radioscopie ontologique de l'être, de tout être conçu principalement sous le signe de la fragilité et de la résilience.

Bibliographie

Acerenza, G. (2010). *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*. [série *Labirinti* n° 129] Università degli Studi Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.

Berek, E. (2023). La pandémie comme prétexte pour écrire. Sur la littérature québécoise contaminée. *Academic Journal of Modern Philology*, *20*, 213–223. https://doi.org/10.34616/ajmp.2023.20.16

Bouchard, P.-O. (2022). Fragments, bivalves et confinement. [Compte rendu de : *Les grands espaces*, d'Annie Perreault, *Tout est Ori*, de Paul Serge Forest et *Femme forêt*, d'Anaïs Barbeau-Lavalette]. *Voix et Images*, *47*(2), 125–131. https://doi.org/10.7202/1095713ar

Gauvin, L. (2004). *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Seuil.

Forest, P. S. (2022). *Tout est Ori*. Éditions des Équateurs / Humensis. (Texte original publié 2021).

Forest, P. S. (2024). *Porter le masque*. VLB Éditeur.

Il restera toujours la culture. (2024, octobre 3). In *Radio-Canada*. https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/il-restera-toujours-culture/segments/rattrapage/1869477/entrevue-avec-paul-serge-forest

Kim, S. D. (2023). La narrativité de la discursivité du Covid-19 : pour une anthroposémiotique des désastres naturels. *Cahiers de Narratologie*, *44*, 1–19. http://journals.openedition.org/narratologie/14751

Kyloušek, P. (2018). La cuisine du merveilleux : Jacques Ferron et Les Roses sauvages. *Écho des études romanes XIV*/1–2. 141–147. https://www.eer.cz/pdfs/eer/2018/01/13.pdf

Laflèche, G. (1974). Céline, d'une langue l'autre. *Études françaises*, *10*(1), 13–40. https://doi.org/10.7202/036565ar

Kubisiowska, K. & Tokarczuk, O. (2018, mars 26). Światy bizarne. *Tygodnik Powszechny*, *14*. https://www.tygodnikpowszechny.pl/swiaty-bizarne-152480

Maalouf, L. (2024, septembre 24). Paul Serge Forest. Le médecin qui soigne par les mots. *La Presse*. https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2024-09-24/paul-serge-forest/le-medecin-qui-soigne-par-les-mots.php

Salon du Livre de Montréal, https://programmation.salondulivredemontreal.com/auteurs/paul-serge-forest?sort=@order_title+ascending

Sosnowski, J. (2018, mai 5). Bizarność. https://jerzysosnowski.pl/2018/05/05/bizarnosc/

Szymański, W. & Tokarczuk, O. (2020, septembre 20). Olga Tokarczuk: „Przypomniano nam, że jesteśmy śmiertelni" [interview]. *Deutsche Welle*. https://www.dw.com/pl/przypomniano-nam-%C5%BCe-jeste%C5%9Bmy-%C5%9Bmiertelni-wywiad-z-olg%C4%85-tokarczuk/a-54990078

Tokarczuk, O. (2020a). *Histoïres bizarroïdes*. (M. Laurent, Trad.). Les Éditions Noirs sur Blanc. (Texte original publié 2018).

Tokarczuk, O. (2020b). *Le tendre narrateur. Discours du Nobel et autres textes*. (M. Laurent, Trad.). Les Éditions Noirs sur Blanc.

VLB Éditeur. https://editionsvlb.groupelivre.com/products/tout-est-ori?variant=42638421623041

Notice bio-bibliographique

Piotr Sadkowski est professeur de littérature à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches s'articulent, entre autres, autour du roman de l'extrême contemporain, de l'écriture migrante au Québec et en France, de la thématique juive, du mythe, de la mémoire et de la postmémoire. Il a publié *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* (Presses de l'Université Nicolas Copernic, 2011), ainsi que des articles dans des revues universitaires et des ouvrages collectifs en Pologne et à l'étranger. Il est coauteur, avec Anna Branach-Kallas, de *Comparing Grief in French, British and Canadian Great War Fiction (1977–2014)* (Brill-Rodopi, 2018). En 2024, il a coédité, avec Dagmara Drewniak, Ewelina Feldman-Kołodziejuk et Joanna Warmuzińska-Rogóż, le volume *Inclusion & Exclusion in/au Canada* (Vandenhoeck & Ruprecht unipress).

piotr.sadkowski@umk.pl

Romanica Silesiana 2026, No 1 (29), p. 1/17
ISSN 2353-9887
https://doi.org/10.31261/RS.2026.29.03

Grzegorz Duliński
Université de la Commission de l'Éducation nationale de Cracovie, Pologne
https://orcid.org/0000-0002-5479-6556

Se guérir par l'écriture ? Roger Brien, poète et personnage de son œuvre dans *Prométhée, dialogues des vivants et des morts*

Healing Through Writing? Roger Brien as Poet and Character in *Prométhée, Dialogues of the Living and the Dead*

Abstract

This article examines the relationship between writing and self-healing in the work of Roger Brien, focusing on his mostly unpublished *Prométhée, dialogues des vivants et des morts*. Drawing on biographical, stylistic, and narratological approaches, the study argues that Brien constructs himself simultaneously as poet and character within his own fictional universe. Rather than functioning as a therapeutic practice, his writing exposes a tension between inherited literary traditions and his marginal position within the CanadianFrench and Québécois literary fields. Through an analysis of the dialogue's structure and its Promethean imagery, the article shows how Brien's creative process becomes a site of both selfprojection and selfwounding. Ultimately, the study suggests that Brien's work exemplifies a paradoxical form of literary selffashioning in which the act of writing deepens rather than heals the author's inner fractures.

Keywords: autofiction, Roger Brien, Quebec poetry, healing process, authorial persona

L'écriture littéraire — peut-être plus que tout autre domaine de création artistique — est censée posséder des vertus réparatrices face aux blessures personnelles de l'écrivain(e). Ce fait trouve sa confirmation dans la pratique professionnelle de plusieurs psychiatres et psychologues qui utilisent l'écriture comme médiation thérapeutique dans le cadre d'ateliers, et ce depuis des décennies (Chidiac, 2010). Mais les effets cathartiques de la production littéraire sont-ils toujours évidents ? L'écriture littéraire ne révèle-t-elle pas parfois un autre visage : celui d'une force aux

conséquences destructrices, susceptible d'entraver la guérison ? Le présent article entend explorer cette piste en analysant un cas précis, afin de mettre en lumière l'influence que l'acte créateur peut exercer sur l'écrivain lui-même. L'analyse s'appuiera sur des archives d'écrivain, dont des fragments inédits seront présentés. Les données biographiques constitueront également un appui précieux.

Le cas étudié est celui de Roger Brien (1910–1999), poète dont le potentiel fut reconnu avant la Révolution tranquille par ses contemporains — entre autres par Alain Grandbois (1996, p. 179–180). Cette reconnaissance ne l'a pourtant pas empêché d'être débordé par sa propre production épique, paradoxalement trop prolifique (des milliers de pages écrites) jusqu'à en être finalement emporté.

Né en 1910, Brien étudie au Collège Séraphique de Trois-Rivières entre 1923 et 1930. Il entre ensuite brièvement au noviciat des franciscains. Le jeune poète débute — à l'âge de 25 ans — avec son recueil *Faust aux enfers*, « considéré par plusieurs comme son meilleur ouvrage » (Hamel et al., 1989, p. 202). De 1937 à 1939, il étudie la littérature à la Sorbonne. Avant la Seconde Guerre mondiale, il quitte Paris et passe deux années au noviciat des pères de Sainte-Croix. En 1941, il obtient un baccalauréat (grade de licence) en philosophie à l'Université de Montréal, puis un baccalauréat ès arts l'année suivante dans le même établissement. « Collaborateur de plusieurs revues et journaux (*Le Bien public*, *La Revue franciscaine*, *Le Canada*, *L'Action nationale*, etc.), Brien fonde et dirige pendant de longues années la revue internationale *Marie*. Il est membre fondateur de l'Académie canadienne-française » (Hamel et al., 1989, p. 202). Lauréat du Prix de la langue française de l'Académie française en 1960, le poète québécois entame pourtant une trajectoire marquée par deux échecs majeurs.

Mes recherches (2022, 2024) montrent que ces échecs sont liés à deux vocations distinctes. D'un côté se dessine sa mission littéraire : il incarne alors l'espoir des lettres canadiennes-françaises et se voit même promis, dans sa jeunesse, au rôle de poète national. De l'autre transparaît sa mission religieuse d'apôtre marial, illustrée notamment par la fondation de la revue *Marie* (1947–1960) et du Centre marial canadien. Brien lui-même évoque ces deux dimensions dans l'entretien qu'il accorde à Réginald Martel dans le cadre de l'émission *Mémoires* du 12 août 1987 (22h30) sur les ondes de Radio-Canada :

> RM : Vous regrettez *Marie* ?
> RB : Beaucoup ! C'est-à-dire, je regrette rien parce que j'ai trouvé ce qu'était le poète. C'est ça que je voulais être. (18'01''–18'12'') [transcription de GD]

Bien que le propos du poète semble anodin dans la transcription, l'intonation avec laquelle Brien prononce ce « Beaucoup ! » trahit le regret profond qu'il garde

en lui. Déchiré entre ses deux vocations, il échoue finalement dans l'une comme dans l'autre. Son engagement religieux l'amène à s'enfermer dans un quasi-silence poétique de treize ans, durant lesquels il ne publie qu'un seul recueil (*Vols et Plongées*, 1956). Ce silence prolongé contribue à son effacement auprès du public, alors que la scène littéraire québécoise est investie par une nouvelle génération de poètes. À cette mise à l'écart s'ajoute le silence de la critique, qui cesse de se prononcer sur son œuvre. Durant de longues années, Brien tente en vain de trouver un éditeur pour ses poèmes épiques — et c'est là que réside sa souffrance profonde.

Pourtant, malgré cette marginalisation, l'œuvre de Roger Brien demeure d'une ampleur remarquable, bien que sa valeur littéraire soit inégale. Elle se répartit en deux ensembles : les œuvres publiées et les œuvres inédites, ces dernières constituant la part la plus considérable. Près de la moitié de cette production manuscrite est consacrée à l'épopée dialoguée *Prométhée*, vaste cycle d'une centaine de tomes. Face à un corpus aussi vaste, il est légitime de s'interroger sur le rôle de l'écriture dans la vie de l'écrivain.

Le *Prométhée*, dont les premières esquisses remontent à la fin des années 1930, a véritablement vu le jour en 1965, avec la publication des quatre premiers volumes. Conçu comme un univers clos, le cycle met en scène des dialogues se déroulant sur une île fictive de la Méditerranée, où cinq cents génies de l'humanité débattent de sujets très variés. Nous sommes au temps de la parousie (en 1965), ce second avènement du Christ qui confère à l'œuvre son caractère spirituel et religieux.

À partir de cette matrice, l'œuvre prend une ampleur démesurée : quatre nouveaux volumes viennent s'ajouter, puis quatre autres, puis quatre encore — jusqu'à former une vaste série peuplée de milliers de personnages. Brien ne parvient finalement pas à faire publier l'ensemble de cette œuvre. Victor-Lévy Beaulieu décrit ainsi la démesure de cette entreprise :

> Quant au poète Roger Brien, pendant des années il a fait de la publicité dans les journaux, il a publié des petits dépliants dans lesquels il disait : « Victor Hugo a mis toute sa vie à écrire cent quatre-vingt-douze mille vers. Roger Brien en a écrit deux cent dix mille en cinq ans. » Son *Prométhée*, si ma mémoire est bonne, fait sept volumes de cinq cents pages chacun, et est tout écrit en alexandrins. Katherine Tekakouitha y discute de philosophie avec Hegel et Jacques Cartier s'entretient avec Benoît XII. Vous lisez ça et vous vous rendez bien compte que c'est l'expression non seulement d'une certaine folie mais d'une folie certaine. J'ai demandé au poète québécois, journaliste et éditeur de Trois-Rivières, Clément Marchand, qui publié [sic!] le fameux *Prométhée* de Roger Brien, ce que ça représentait. Il m'a répondu quelque chose que je trouve très juste : « Il y a des écrivains

> comme ça qui sont des paratonnerres. En écrivant ce qu'ils écrivent, ils permettent à d'autres écrivains de faire une croix sur un genre de choses et d'aller plus loin. » (Atwood & Beaulieu, 1996, p. 208–209)

Si le jugement de Beaulieu est saisissant, sa perspective sur la littérature universelle reste toutefois partielle. Aussi démesuré que soit le projet de Brien, celui-ci s'inscrit dans un genre littéraire déjà constitué, remontant à l'Antiquité et cultivé en Europe jusqu'au XIXe siècle : les dialogues des morts. Or Beaulieu semble ignorer que ce genre littéraire a une longue histoire.

Le choix générique se double d'un choix prosodique tout aussi daté : Brien compose son poème dans une forme néoclassique — déjà désuète dans les années 1960 —, les huit premiers volumes étant écrits en alexandrins. L'ensemble de l'œuvre, qui mobilise plusieurs formes poétiques, rassemble une vaste mosaïque des grandes figures de l'histoire universelle. *Prométhée* demeure inachevé et compte près d'une centaine de volumes ; la production littéraire de Brien s'interrompt en 1987. On notera que l'œuvre fait très peu allusion à la nouvelle génération de poètes québécois issus de la Révolution tranquille. À cette absence répond une présence massive : celle de Brien lui-même, qui occupe dans son cycle une place importante. Le poète devient ainsi sa propre création et le principal représentant de la culture québécoise dans l'univers diégétique de son poème.

Il n'y est toutefois pas seul : aux côtés de Prométhée, il forme avec ce dernier le couple qui domine le dialogue. Et il ne s'agit pas d'une fiction pure — les indices biographiques montrent que les propos prêtés au personnage Brien trouvent un écho profond dans la vie du poète lui-même. L'œuvre relève ainsi d'une forme d'autoreprésentation, tout en respectant les règles internes de sa poétique, ce qui en fait un cas d'étude idéal dans un contexte de guérison personnelle de l'écrivain. En se valorisant lui-même dans son œuvre, le poète cherche à remédier à l'incompréhension et au manque d'intérêt pour sa production poétique de la part du monde des lettres québécoises après la Révolution tranquille. Rien ne permet pourtant de penser que l'effet de guérison par littérature soit chez Brien un processus conscient. Dans les documents d'archives que nous avons consultés, le poète ne parle jamais de sa production poétique comme médiation thérapeutique. Il cherchait avant tout à publier ses œuvres et à conquérir une place dans l'histoire littéraire du Québec. Relevant de l'effet de compensation, son approche peut être qualifiée d'écriture-fiction, que Revault décrit de la manière suivante :

> Si nous réinventons une scène vécue en lui donnant une autre issue que la triste fin subie, cette réalité nouvelle vient se mélanger à l'ancienne, se superpose à elle non dans une mémoire consciente, mais en gommant certains des effets négatifs qui

> étaient jusqu'ici inscrits en nous. On voit tout le bénéfice que nous pouvons tirer de ce genre d'écriture. (Revault, 1996, p. 24)

L'œuvre de Brien est devenue pour lui, avec le temps, un refuge face aux mutations de la réalité littéraire québécoise, qui avait tourné la page de la Grande Noirceur — époque à laquelle il demeurait associé en tant que représentant d'une génération antérieure. Dans *Prométhée* inédit, Brien projette sa propre vision du monde, se présentant comme un poète universel, reconnu — selon ses dires — par les véritables élites.

C'est précisément cette dynamique que nous nous proposons d'examiner. Notre corpus se limite aux dix premiers volumes de l'épopée dialoguée (chacun d'environ trois cents pages), ce qui représente un ensemble suffisant pour élucider la question qui nous intéresse. L'examen d'un corpus plus ample dépasserait largement les limites éditoriales du présent article.

Dans les volumes étudiés, nous avons repéré trois catégories correspondant au passé du poète, à l'avenir de son œuvre et au présent incertain de l'écrivain, auxquelles s'ajoute un mécanisme transversal : l'encouragement adressé à Brien par ses propres personnages. Ces aspects mettent en évidence les espaces vulnérables de la vie du poète, qu'il a choisi d'exprimer à travers son double littéraire — Roger Brien, personnage.

Le passé de Roger Brien apparaît notamment dans ses échanges avec Paul Cazin, personnage inspiré du professeur français spécialiste de la littérature polonaise qui enseignait à l'Institut polonais lors du séjour parisien de Brien à Paris entre 1937 et 1939. Brien y revient sur sa jeunesse, époque où sa poésie était lue et appréciée :

> CAZIN, Paul
>
> Brien, je veux restituer
> À ton génie ardent sa place,
> Son rôle que rien ne remplace.
> C'est en dix-neuf-cent trente-sept,
> Oui, de Temps Présent[1] et de Sept[2],
> À Paris, la Ville Lumière,
> Que je t'ai vu, jeunesse fière,
> Nous apportant ton Canada,

[1] Il s'agit d'un hebdomadaire catholique français publié de 1937 à 1940, puis de 1944 à 1947.

[2] Revue hebdomadaire catholique parue de 1934 à 1937.

Ton beau Québec, et sans un glas.
[…]

BRIEN
Le Poète (mieux qu'un mont-joie,
Un beau monument qui vieillit
Avec le Temps), se rajeunit
Toujours dans son Œuvre sincère.
[…]
Je suis cet Homme qui refait,
Tel le semeur, les mêmes gestes,
Loin des cénacles indigestes,
Des mêmes recommencements
De haines, comme des déments!
[…]

CAZIN, Paul

Souvent, tu m'arrivais, faconde
Que rien ne pouvait dessécher,
Jeune, vigoureux, alléché,
Par cette Histoire de la France,
De la Pologne, en espérance.

(p. 86)
Tu découvris, seul, curieux,
Poète jeune et glorieux,
Sur les riches quais de la Seine,
Ce que l'esprit, à l'avant-scène
De l'Histoire et de tous Pays,
Avait créé de grand, d'exquis,
Les grands Classiques de tous Âges.
[…]
Je te revois tout feuilleter
Des grands ouvrages de l'Histoire,
Un littéraire et que la Gloire
Appelait, douce, à ses sommets.
C'est ta Jeunesse qu'on aimait,
Ton charme, sans rien de livresque,

Ton fier amour des grandes fresques,
Aussi du plus petit jardin,
Dans la synthèse où le Divin
Et l'Humain, épanouis, libres
Te préparait ton équilibre,
Ce vrai visage de Poète
Prophète aimant toutes les fêtes,
Ne voulant se fermer à rien.
C'était, mon Dieu, Roger Brien.

BRIEN

Tous me l'ont dit, dans ma MARIE,
Qu'a fait mourir, hélas! l'envie.
Les plus grands Noms universels,
Dans ma Revue, un vrai missel
Où les Espérances du Monde
Ont tant chanté. Que de ma fronde,
Comme David, j'aie, humble et doux,
Tourné mes cibles jusqu'au bout,
Devant les Philistins de foire,
Accumulant tant de victoires,
[…]

CAZIN, Paul

À notre Institut Polonais,
Profond, déjà, tu t'amenais,
Sachant que la Littérature
T'aurait pris en pâture,
Que les cimes de ton esprit
Si jeune alors t'avaient appris
Que seraient les grandes routes,
Malgré les peurs et les déroutes
Que les jeunes devinent bien!

[…]
(Brien, 1976a, p. 84–86)

Le ton adopté par Cazin, souvent excessivement élogieux, constitue un élément récurrent et significatif. Comme plusieurs autres personnages du *Prométhée* inédit, le professeur français contribue à la mise en valeur du poète, révélant une reconstruction subjective du passé. Ce dialogue illustre la manière dont Brien réinvente sa propre histoire à travers le prisme de l'admiration intellectuelle, tout en projetant ses aspirations littéraires dans l'image d'un semeur-poète, retiré à l'écart du monde et écrivant sans relâche.

Quant à l'avenir de l'œuvre, Brien nourrit encore l'espoir d'une réception sereine de sa production littéraire et d'une reconnaissance de la part des générations à venir. Cet espoir s'exprime notamment par la voix de Prométhée et par celle de Lionel Groulx, qui prennent la parole en octosyllabes :

PROMÉTHÉE [en s'adressant à Brien]
[…]
Ami, ta Gloire sera telle,
Un jour, quand tu ne seras plus,
Qu'on viendra vers tes vers conclus
D'immortelles splendeurs qui croissent!
Qu'on rit de toi, que l'on te froisse,
Qu'on te dise trop ennuyeux,
Toi qui ne parles que des Cieux,
Mais en langage de la Terre,
Va ton chemin et sans t'en faire,
Serein et doux, comme François
D'Assise, vrai…
[…]

LIONEL GROULX
Mon cher Brien, sans fin, sans cesse,
Je te l'ai dit en allégresse,
Reste cet Homme des sommets,
Ce grand Poète qui soumet
Le monde et son pays au Maître,
Non aux faux pics d'un faux connaître.
Être le Chantre épique, Ami,
De son Pays, c'est être mis,
Comme le Christ, sur le Calvaire,
En Croix. Celui qui persévère,
Jusqu'à la fin, sera sauvé.

(Brien, 1976b, p. 60)

Nous voyons ici non seulement des mots d'encouragement de la part de Groulx, mais également une projection de l'avenir littéraire auquel Brien rêve obstinément, formulée par la voix de Prométhée. Le poète parle de son œuvre dans son œuvre, instaurant ainsi une mise en abyme tout à fait singulière. Les vers cités évoquent en filigrane une réalité plus amère, dont Brien était pleinement conscient : sa correspondance avec le chanoine Groulx en témoigne. Mais loin de prolonger les encouragements de son double fictif, le Groulx réel lui adresse cette mise en garde :

> Et, à ce propos, en importun que je suis, je vous réitère mes conseils de vieil ami: au milieu de vos succès restez humble. Vous savez comme il faut se faire pardonner son talent. Et l'humilité doit se mesurer à la grandeur des dons que l'on a reçus. Faites en sorte, mon cher Brien, que la discrétion de la critique ne tienne pas au jugement indiscret que vous portez vous-même sur vos œuvres. Un malin me jetait l'autre jour à l'oreille: « Pas besoin de louer Brien quand il s'en charge lui-même! » Pardonnez-moi, mon cher ami, ces propos incongrus. Il n'y a rien de pire que de souffrir autour de soi des amis francs et courageux… (Groulx, 1967)

Sans quitter le présent — celui des critiques subies, et non plus celui de la gloire à venir —, Brien reprend la question de la réception de son œuvre, cette fois dans le dialogue qu'il met en scène avec Shakespeare. Le personnage Brien adopte, à l'instar de son illustre interlocuteur, la forme du sonnet pour répondre aux jugements portés sur sa poésie :

> BRIEN, Roger
>
> J'ai tant aimé tous tes sonnets,
> Grand Shakespeare, ces chefs-d'œuvre.
> En mon Pays, des moulinets
> De retentissantes manœuvres
>
> Disaient que mes grands robinets
> Créant, sans fin, œuvre après œuvre,
> Selon mon style, un tantinet
> Olympien loin des couleuvres,
>
> Ne pourraient jamais ciseler
> Mes vers, pensant me museler.
> Or je suis libre avec les Muses

Et pendant que ces geais s'amusent,
Je sculpte mes vers immortels,
Avec amour, point solennel.

SHAKESPEARE

Ne t'en fais point, Brien. Vois-moi
Un grand Poète avec Shelley,
Milton, Byron, on a hurlé,
Me déniant d'être la voix.

De si formidables exploits.
Or j'ai laissé le temps filer,
Et mes rivaux se défiler :
Je suis toujours sur mes pavois.

J'admets qu'il est dur au Poète
D'être toujours ainsi traqué,
Mais ce qui compte, c'est sa tête,

Ses dons géniaux attaqués,
Qui rebondissent en lumières
En d'incomparables croisières.

(Brien, 1976b, p. 112–113)

Brien se plaint à nouveau de l'incompréhension dont sa poésie fait l'objet. Il reçoit le soutien de l'auteur de *Hamlet*, qui lui offre son propre parcours en exemple : la réception tardive mais fulgurante de l'œuvre shakespearienne vient réconforter Brien et l'encourager à poursuivre son travail.

Une autre facette du présent se manifeste dans un extrait particulièrement révélateur qui retient notre attention. Les sentiments de Brien s'y dévoilent avec netteté. Sur le plan formel, le poète recourt au tétrasyllabe, choix métrique significatif pour exprimer son état d'âme. Il s'y compare à une mousse végétale — métaphore fragile et suggestive d'un enracinement obstiné dans un environnement hostile :

BRIEN

Étant Poète
Et donc Prophète,
Selon mes dons,
Dans l'abandon,
Je sème et sème
Tous mes Poèmes,
Pour l'Avenir,
Sachant tenir,
Quand ma Patrie
Rit des féeries
Que je lui donne.
Gai, je fredonne
Mes libertés,
Dans la fierté
D'un Solitaire
Aimant la Terre,
Prenant si peu,
Sous les grands cieux,
Amis, de place!
Dans les palaces,
Qui donc me voit
Ou m'aperçoit?
Je suis la mousse
Et qu'on repousse
Du pied, sifflant,
En reniflant,
Et avec pompe
(Comme on se trompe!),
Croyant me voir
Nu, sans pouvoir,
Dans la défaite.
Je grimpe au faîte
D'un chêne ami
Et là, je ris.
Je vois les sources
Et suis leurs courses,
Dans la forêt,

Vrai, sans apprêts,
Les sources belles
En des dentelles
De libertés.

(Brien, 1976a, p. 19)

Aux expressions du passé, du présent et de l'avenir s'ajoute un élément particulièrement frappant : les propres personnages de Brien — issus de sa création littéraire — l'encouragent à poursuivre l'écriture. Cette dynamique interne, où la fiction devient l'un des moteurs de la production poétique, révèle une forme d'autostimulation créative presque circulaire. L'écriture frénétique de Brien et son identification profonde à son propre personnage créent ainsi une tension singulière, qui rend fascinante la relation entre Roger Brien poète et Roger Brien personnage. L'exemple suivant, formulé en alexandrin, en témoigne :

PROMÉTHÉE
Brien, poursuis.

FRANÇOIS D'ASSISE
Poursuis, Brien, car opportuns
Tes fiers mots de Sagesse, au bout des routes sombres
De ce siècle de mort, ils seront par leur nombre,
Leur qualité, cet Art d'être toi-même en tout,
Un des chefs-d'œuvre humains qui resteront debout,
Toujours.

(Brien, 1976b, p. 101)

En voici un autre en octosyllabe, où Senghor évoque la jalousie, tandis que l'encouragement, quant à lui, provient de Groulx :

SENGHOR
Abjection
Que de te voir, si grand Poète
Universel, Brien, Prophète,
Oui, comme ce Lionel Groulx,
Votre Historien, subir les coups
D'une implacable jalousie !

J'ai bu, d'un coup, tes ambrosies,
En te jugeant l'un des plus Grands
Poètes vrais de tous les Temps.
Dans une lettre à ta Patrie,
Je l'ai dit, clair. Or tes féeries,
Un des Ouvrages importants
Du Parnasse de tous les Temps,
Des plus beaux de Francophonie,
Tes si sublimes harmonies,
Tous en vivront, plus tard, demain.

GROULX, Lionel
Va donc, sans peur, tes grands chemins
De liberté pour la Patrie,
Brien. Poursuis, car tes féeries,
Je les désirais, les voulais,
Très ardemment.
[…]

(Brien, 1976b, p. 227)

Le dialogue avec Senghor n'échappe pas à cette logique. Si la lecture des poèmes de Brien par le poète sénégalais est documentée (Duliński, 2022, p. 477–487) — notamment celle de *Prométhée*, publié au Bien Public en 1965 —, les paroles fortement amplifiées que Brien lui prête (« J'ai bu, d'un coup, tes ambrosies, / En te jugeant l'un des plus Grands / Poètes vrais de tous les Temps ») n'ont, elles, aucun fondement documentaire et relèvent de la pure *licentia poetica*.

* * *

Comme nous l'avons observé, Roger Brien mobilise une grande diversité métrique dans son écriture. Sa prosodie se caractérise par une variation notable des rythmes et des formes, allant du tétrasyllabe à l'alexandrin sur le plan métrique, du distique au sonnet sur le plan formel. Cette richesse témoigne d'une maîtrise technique, mais aussi d'une volonté de moduler l'expression poétique en fonction des enjeux affectifs, narratifs ou philosophiques.

Le cas de Roger Brien illustre de manière saisissante que l'écriture, surtout lorsqu'elle devient incessante, ne porte pas nécessairement le remède attendu aux blessures intérieures. Si elle réconforte Brien à court terme en lui donnant du courage, elle ne lui apporte pas de guérison à long terme — elle prolonge au contraire sa solitude. Son écriture agissait ainsi davantage sur les effets de son malheur (le sentiment de ne pas être reconnu à sa juste valeur) que sur sa véritable cause : le manque d'intérêt du milieu littéraire québécois pour son œuvre. L'effet de compensation s'impose dès lors comme une constante dans ses écrits. Il ne s'agit pas du processus créateur lui-même, mais de son incessante continuation, qui empêchait le poète de retrouver la paix — et dont la répétition des thèmes à travers tout le *Prométhée* inédit constitue la preuve la plus éloquente.

Sur le plan biographique, Brien s'inscrit dans l'héritage intellectuel de Lionel Groulx, dont il fut un disciple fidèle. Son écriture semble puiser dans le messianisme canadien-français de Groulx, qu'elle transpose à une échelle plus universelle : là où Groulx pensait le salut de la nation canadienne-française, Brien embrasse celui de l'humanité tout entière, faisant de sa quête poétique une mission à portée universelle.

Sur le plan diégétique, ce sont les personnages eux-mêmes — issus de sa propre création — qui encouragent Brien à poursuivre son chemin de poète incompris. Cette continuation de l'écriture, qui demeure fondamentalement une fiction, devient un miroir dans lequel l'auteur se projette, se reconstruit et parfois se perd. Le graphique suivant permet de visualiser cette dynamique :

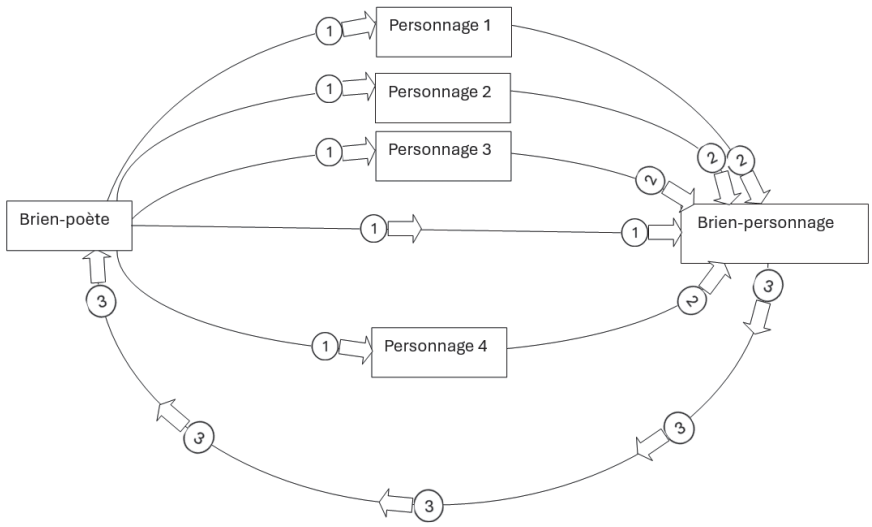

Figure 1. Roger Brien–personnage : réalisé par l'auteur.

Le schéma présenté illustre le mécanisme en question, articulé en trois temps :

① l'animation des personnages, par laquelle Brien donne vie à ses figures fictives en s'y insérant lui-même ;

② l'encouragement interne, ces personnages incitant Brien, sur un ton élogieux, à ne pas abandonner sa vocation poétique ;

③ enfin l'identification fusionnelle, le poète s'identifiant à son double fictif au point que l'œuvre devient à la fois refuge et piège.

On pourrait dire, non sans cruauté, que le *Prométhée* inédit fonctionne comme le foie du Prométhée mythologique : il repousse chaque jour, dévoré sans fin par l'aigle de Zeus. La lecture des autres volumes révèle que les personnages ramènent le poète sans cesse dans un monde fictif où il est le grand incompris, le poète universel rejeté — vision de soi que confirme notamment sa correspondance avec Senghor (Duliński, 2022).

Peu à peu, Brien semble se détacher de la réalité. Conduit par une vision messianique de la création, il s'engage dans une écriture compulsive, non pas libératrice, mais aliénante. Loin d'être un espace de guérison, l'acte d'écrire devient une nécessité douloureuse, un devoir intérieur qui le pousse à se replonger dans ses propres abîmes.

Roger Brien apparaît ainsi comme une figure tragique : un poète qui revient à la littérature à un moment où les grandes mutations esthétiques des années 1950–1970 se sont déjà accomplies. Il arrive après la vague, dans un champ littéraire profondément transformé, où les codes, les attentes et les réseaux ne correspondent plus à ceux de sa formation. Il ne parvient pas à trouver sa juste place dans l'histoire littéraire québécoise, et c'est peut-être dans cette tension — entre héritage revendiqué et exclusion subie — que réside la condition tragique du poète.

Bibliographie

Atwood, M., & Beaulieu, V.-L. (1996). *Deux sollicitudes, entretiens*. Éditions Trois-Pistoles.

Brien, R. (1956). *Vols et plongées — poèmes*. Centre marial canadien.

Chidiac, N. (2010). *Ateliers d'écriture thérapeutiques*. Elsevier Masson SAS.

Duliński, G. (2024). Roger Brien (1910–1999) — le grand exclu des lettres québécoises ? : autopsie d'un échec littéraire. In D. Drewniak, E. Feldman-Kołodziejuk, P. Sadkowski, J. Warmuzińska-Rogóż (Dir.), *Inclusion & Exclusion in/au Canada* (p. 91–100), Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.

Duliński, G. (2022). Échanges littéraires dans l'espace francophone : Le cas de la correspondance Senghor-Brien. *Romanica Cracoviensia*, *22*, 477–487. https://doi.org/10.4467/20843917RC.22.044.16698

Grandbois, A. (1996). *Proses diverses*. Presses de l'Université de Montréal.

Hamel, R., Hare J., & Wyczynski P. (Dir.). (1989). *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*. Fides.

Revault, J.-Y. (1996). *Écrire pour SE guérir. Les pouvoirs de l'écriture.* Éditions Trois Fontaines.

Brien, R. (1965). *Prométhée — dialogues des vivants et des morts: poème philosophique en sept journées et trente-trois parties: quelque cinq cents génies, héros et saints et autres personnages célèbres de l'histoire universelle dialoguent*, 4 t.. Éditions du Bien public.

Bibliothèques et Archives nationales du Québec (Vieux-Montréal). MSS352. Fonds Roger Brien

Brien, R. (1976a). *Prométhée. Dialogues des vivants et des morts*. Tome X. Tapuscrit inédit. Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Brien, R. (1976b). *Prométhée. Dialogues des vivants et des morts*. Tome IX. Tapuscrit inédit. Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Brien, R. (1976c). *Prométhée. Dialogues des vivants et des morts*. Tome V. Tapuscrit inédit. Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Brien, R. (1987). Intervention dans *Mémoires*, émission animée par R. Martel, Radio-Canada, 12 août 1987, 22h30 [document audio : 06M_MSS352_2006 10 001_2662_P1].

Groulx, L. (1967). Lettre à Roger Brien, 17 avril 1967. Fonds Roger Brien (MSS352). Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Notice bio-bibliographique

Grzegorz Duliński est docteur ès lettres et titulaire de deux maîtrises en lettres françaises et en lettres classiques. Membre régulier de l'Association internationale des études québécoises ainsi que de l'Association polonaise d'études canadiennes, il mène des recherches sur la poésie québécoise du XXe siècle, avec une attention particulière portée à la dimension biographique et autofictionnelle. Lauréat de la bourse de séjour de recherche Félicité–Laflamme–Hoffmann (2019–2020), il consacre une partie de ses travaux à l'étude de la

trajectoire littéraire de Roger Brien (1910–1999). Il est l'auteur de la monographie *(Sur)vie. Motifs polonais dans la poésie québécoise du XIXe et XXe siècle. François-Xavier Garneau, Émile Nelligan, Roger Brien* — publiée en polonais sous le titre original : *(Prze)trwanie. Motywy polskie w poezji quebeckiej XIX i XX wieku. François-Xavier Garneau, Émile Nelligan, Roger Brien*. Grzegorz Duliński est actuellement affilié à la Chaire de Littératures Francophones de l'Université de la Commission de l'Éducation Nationale de Cracovie, où il contribue aux recherches sur les littératures francophones.

grzegorz.dulinski@uken.krakow.pl

Romanica Silesiana 2026, No 1 (29), p. 1/20
ISSN 2353-9887
https://doi.org/10.31261/RS.2026.29.04

Majda Meftahi
Université Chouaib Doukkali, Maroc
https://orcid.org/0000-0001-9022-1461

Ce dont le corps se souvient : soin, trauma et mémoire transgénérationnelle dans *Lignes de faille* de Nancy Huston

What the Body Remembers: Care, Trauma, and Transgenerational Memory in *Lignes de faille* by Nancy Huston

Abstract

Nancy Huston's *Lignes de faille* (2006) explores the transmission of trauma across four generations through an inverted chronology and the voices of six-year-old children. This narrative architecture examines how the body, language, and silence become vectors of wounded memory. By interweaving stories from contemporary America, the Shoah, exile, and the Iraq War, Huston reflects on invisible forms of inherited suffering and the protective or avoidance mechanisms developed in childhood. This article interrogates manifestations of "impossible care" between generations while identifying micro-gestures of repair — often discreet, sometimes unconscious. Through an interdisciplinary reading crossing trauma studies, care ethics, and an approach to the child's body as living archive, we examine tensions between heritage, vulnerability, and reconstruction in a diasporic context marked by History. The article demonstrates how literature itself can become a space of symbolic repair.

Keywords: transgenerational trauma, care, bodily memory, childhood, diaspora, symbolic repair

Introduction

Lignes de faille (Huston, 2006) se distingue par une architecture narrative audacieuse : quatre récits, quatre enfants de six ans, quatre générations d'une même famille, racontés à rebours, de 2004 à 1944–1945. Ce dispositif formel

constitue un véritable geste de remontée vers l'origine d'un trauma familial qui traverse le siècle et se transmet silencieusement, de corps en corps. Sol en Californie (2004), Randall en Israël (1982), Sadie au Canada (1962), Kristina/Erra en Allemagne nazie (1944–1945) : autant de voix enfantines qui portent, sans toujours les comprendre, les blessures de l'Histoire — la Shoah, l'exil, la violence coloniale, la guerre d'Irak. Si de nombreuses lectures critiques ont abordé *Lignes de faille* sous l'angle de la mémoire historique, de la Shoah ou de la postmémoire, cet article propose de déplacer le regard vers un autre lieu d'inscription du trauma : le corps enfantin, envisagé comme archive vivante d'une mémoire transgénérationnelle qui échappe au récit explicite. Le roman interroge en particulier la période nazie à travers la figure de Kristina/Erra et l'impact des programmes Lebensborn, conçus pour modeler l'identité raciale et perpétuer une idéologie de pureté. Huston montre comment ces politiques d'État ne laissent pas seulement des cicatrices sur l'histoire collective, mais s'inscrivent durablement dans les corps, les gestes et la sensibilité des enfants, produisant des fractures identitaires et des filiations blessées.

À partir de cette perspective, le roman pose une question centrale : comment le corps enfantin devient-il le lieu d'inscription d'un trauma hérité lorsque le soin direct échoue ? Comment les enfants portent-ils dans leur chair, leurs peurs et leurs comportements, une mémoire qui n'est pas la leur, mais qui les habite néanmoins ? En croisant les apports des *trauma studies*, de l'éthique du care et d'une approche du corps comme mémoire préverbale, cet article soutient que la transmission traumatique se joue moins dans les récits transmis que dans les silences, les omissions et les affects incorporés. Cette étude propose de montrer que l'impossibilité du soin explicite entre les générations engendre des formes mineures, corporelles et narratives de réparation. Là où la parole échoue, où la protection fait défaut, émergent des gestes infimes, des micro-pratiques relationnelles et des stratégies inconscientes de survie. Ces formes discrètes de care, souvent non intentionnelles, ne guérissent pas le trauma, mais en suspendent ponctuellement la violence et ouvrent des espaces de respiration psychique.

La portée de *Lignes de faille* dépasse ainsi le seul cadre littéraire. Le roman a notamment inspiré une adaptation théâtrale[1], révélant combien ses thèmes — le corps, la mémoire transgénérationnelle et le soin — trouvent un écho dans des formes performatives. Sur scène, les corps des acteurs incarnent la mémoire et la souffrance héritée, prolongeant de manière tangible le travail de réparation symbolique amorcé par l'écriture. Ainsi, littérature et théâtre se répondent comme des

[1] Mise en scène par Catherine Marnas, création au Théâtre La Passerelle (Gap), 2010, reprises au Théâtre national de Strasbourg et au Théâtre du Rond-Point, Paris, 2015

espaces où le trauma, souvent tu dans la sphère familiale, peut être perçu, reconnu et partiellement transformé.

Hériter sans savoir : l'enfance comme zone aveugle du trauma

Cette première partie interroge les modalités spécifiques de la transmission traumatique à hauteur d'enfance. En donnant la parole à des narrateurs de six ans, Nancy Huston met en scène une conscience précoce, hypersensible au monde qui l'entoure, mais encore dépourvue des outils symboliques nécessaires à l'élaboration du sens. L'enfance apparaît ainsi comme une zone aveugle du trauma : un espace où la mémoire s'inscrit avant de pouvoir se dire, où l'héritage se transmet sans récit explicite, par le biais des affects, du corps et des silences. À travers la voix enfantine, le roman donne accès non pas à l'origine du trauma, mais à ses effets différés, perceptibles dans les comportements, les peurs et les stratégies défensives mises en place très tôt.

Le choix de l'enfant-narrateur : une conscience avant le sens

Le choix de confier la narration à des enfants de six ans constitue le cœur du dispositif romanesque de *Lignes de faille*. À cet âge, l'enfant possède déjà une conscience aiguë du monde, une capacité d'observation et de perception fine, sans toutefois disposer des outils cognitifs, symboliques et narratifs lui permettant d'en saisir pleinement le sens. Cette tension entre lucidité perceptive et incapacité interprétative fait de l'enfant-narrateur un témoin paradoxal : il voit, ressent et enregistre, mais ne comprend pas. Sol, premier narrateur du roman, incarne pleinement cette position. Son affirmation d'omnipotence — « Mon cerveau remplit le monde et le monde remplit mon cerveau, j'en contrôle et possède chaque parcelle » (Huston, 2006, p. 11) — contraste violemment avec la fragilité psychique qui affleure tout au long de son récit. Cette toute-puissance proclamée apparaît comme un mécanisme de défense précoce : face à un monde perçu comme instable et menaçant, l'enfant érige une forteresse mentale destinée à contenir l'angoisse. La parole enfantine ne livre donc pas la cause du trauma, mais en manifeste les effets à travers des stratégies défensives qui précèdent toute mise en sens consciente.

Ce dispositif narratif permet au lecteur d'accéder à une expérience traumatique infra-discursive, antérieure à toute élaboration symbolique. Comme le souligne Larrivé (2015), l'écriture en « je » fictif favorise une empathie narrative singulière, donnant accès à une intériorité enfantine où se perçoivent des affects et des tensions que le langage ordinaire peine à formuler. L'enfant devient ainsi le lieu d'inscription d'un savoir sans connaissance, d'une mémoire qui se vit sans pouvoir encore se raconter. Randall formule cette tension avec une acuité particulière : « Je préfère les jeux à toutes les autres activités parce qu'on peut s'oublier complètement. Le reste du temps on doit toujours se demander si on est à la hauteur » (Huston, 2006, p. 100). Cette remarque condense l'expérience fondamentale de l'enfance traumatisée : une vigilance permanente, une inquiétude diffuse liée au sentiment de devoir répondre à des attentes dont l'origine demeure floue. Le jeu apparaît ici comme un espace de suspension, un refuge temporaire face à l'exigence constante de conformité.

Cette expérience rejoint ce que Marianne Hirsch (2012) conceptualise sous le terme de « postmémoire » : une forme de mémoire héritée, transmise non par le souvenir direct, mais par les affects, les silences et les récits fragmentaires, et qui structure l'identité des descendants à leur insu. Les enfants de *Lignes de faille* portent ainsi une histoire qu'ils ne connaissent pas, mais qui les traverse néanmoins. Pour Sadie, cette position de réceptacle du non-dit est particulièrement explicite. L'absence paternelle, jamais véritablement expliquée, se transforme en mur du silence : « Je n'ai aucun souvenir de lui, je sais seulement qu'il s'appelait Mortimer […] Toutes mes questions à ce sujet se sont heurtées à un mur » (Huston, 2006, p. 176). Le silence familial façonne l'expérience enfantine bien avant que l'enfant ne puisse en comprendre les enjeux. L'ignorance imposée ne protège pas ; elle laisse au contraire l'enfant seul face à des hypothèses anxieuses qu'il élabore pour combler le vide narratif.

Ainsi, l'enfant hérite d'une angoisse sans objet et d'une culpabilité sans faute, signes d'un trauma transmis sans récit et sans élaboration. *Lignes de faille* donne à voir cette transmission souterraine, où le passé se perpétue non par ce qui est dit, mais par ce qui demeure tu, inscrivant la blessure au cœur même de l'expérience enfantine.

Le corps comme site premier de la mémoire

Lorsque la parole enfantine ne peut pas dire le trauma, le corps, en revanche, en conserve les traces. Avant toute mise en récit possible, avant même l'accès au langage symbolique, la mémoire traumatique s'inscrit dans le corps à travers des tensions, des compulsions, des symptômes ou des gestes répétitifs. Comme l'a montré

Van der Kolk (2018), le trauma se loge d'abord dans le corps, qui devient le lieu privilégié d'une mémoire non verbale, résistante à l'oubli et à l'élaboration consciente. Dans *Lignes de faille*, le corps enfantin fonctionne ainsi comme un espace d'inscription primaire du trauma hérité. Pour Sol, cette inscription prend la forme de rituels obsessionnels de contrôle, notamment autour de la nourriture : « Tous les cycles doivent être contrôlés et supervisés, comme par exemple celui de la nourriture. La nourriture circule à travers notre corps et devient nous alors il faut faire très attention à ce qu'on laisse entrer en nous » (Huston, 2006, p. 12–13). Cette obsession révèle une angoisse profonde liée à la perméabilité des frontières corporelles. Incapable de maîtriser un monde extérieur perçu comme instable et menaçant, l'enfant tente de reprendre prise sur lui-même en contrôlant ce qui pénètre son corps. Cette dynamique peut être éclairée par la notion de Moi-peau développée par Didier Anzieu (1985). Le corps, et plus précisément la peau, constitue la première enveloppe psychique du sujet, garantissant un sentiment de continuité et de sécurité. Lorsque cette enveloppe est fragilisée par un environnement anxiogène ou par une transmission traumatique silencieuse, le sujet cherche à la renforcer par des conduites de maîtrise ou de clôture. Les rituels alimentaires de Sol apparaissent ainsi comme des tentatives archaïques de protection de cette frontière psychique menacée.

Pour Sadie, le corps parle une autre langue : celle de la souillure et de la culpabilité. Le grain de beauté qu'elle porte devient le signe visible d'une faute invisible : « La mauvaiseté est cachée tout au fond de moi mais il y en a un signe extérieur […] C'est la marque de l'Ennemi qui a présidé à ma naissance » (Huston, 2006, p. 175–176). Le corps est ici investi comme support d'une culpabilité héritée, antérieure à toute expérience personnelle. L'enfant interprète cette marque corporelle comme la preuve d'une défaillance ontologique, internalisant ainsi une histoire familiale tue mais agissante. Cette dimension somatique du trauma se manifeste de manière plus radicale encore à travers l'automutilation : « Quand la pression monte, tout ce que je peux faire c'est me frapper la tête contre le mur dans le noir, encore et encore » (Huston, 2006, p. 181–182). Le corps devient alors le lieu d'une violence retournée contre soi, une tentative désespérée de décharger une tension psychique insupportable. Comme le souligne Le Breton (2013), le corps constitue un langage à part entière, porteur de significations que les mots ne peuvent traduire. Dans ce contexte, la douleur physique fonctionne comme un mode d'expression de ce qui demeure psychiquement inassimilable.

Toutefois, l'inscription corporelle du trauma ne se limite pas à ces gestes de décharge immédiate. Elle peut également prendre la forme de marques silencieuses et durables, inscrites à même le corps comme traces d'un héritage antérieur au sujet. La tache de naissance ne constitue pas ici une explication causale, mais un support symbolique permettant au récit de rendre perceptible une transmission traumatique

qui échappe à la parole familiale. Pour Randall, cette transmission s'inscrit de manière plus discrète mais tout aussi signifiante à travers la tache qu'il partage avec sa grand-mère Erra : « Personnellement j'ai un lien spécial avec mamie Erra parce qu'on a tous les deux la même tache de naissance ronde et marron […] elle était comme une petite chauve-souris perchée sur mon épaule gauche » (Huston, 2006, p. 105). Cette marque corporelle fonctionne ainsi comme un vecteur de filiation traumatique, matérialisant une continuité transgénérationnelle que le langage familial ne parvient pas à formuler.

Dans cette perspective, le corps enfantin apparaît comme une archive vivante : il conserve la mémoire d'événements non vécus mais transmis, il répète sans comprendre, il manifeste sans savoir. Avant le récit, avant la parole, le corps se souvient. *Lignes de faille* montre ainsi comment la mémoire traumatique se transmet par des voies infra-langagières, inscrivant l'Histoire dans la chair même des enfants, là où le soin symbolique fait défaut.

Le silence adulte comme violence douce

Si les enfants portent le trauma dans leur corps, c'est aussi parce que les adultes qui les entourent ne leur donnent pas les mots pour le comprendre. Le silence adulte n'est pas neutre : il constitue une forme de violence douce, non pas par ce qu'il inflige directement, mais par ce qu'il omet de transmettre. Cette omission agit comme une transmission à l'envers : ce qui n'est pas dit n'est pas pour autant absent, mais circule sous forme de tensions, de malaises et de gestes évités. Sadie formule cette expérience avec une clarté déchirante : « Tu veux dire que je ne devrais pas être là ? […] Tu veux dire qu'ils ne voulaient pas de moi ? » ; mais « toutes mes questions à ce sujet se sont heurtées à un mur » (Huston, 2006, p. 176–177). Le mur du silence familial structure ainsi l'expérience de l'enfant sans qu'il puisse en saisir les raisons. Or, comme le rappelle Tronto (2009, p. 177), le *care* implique notamment le *caring about*, c'est-à-dire l'attention portée à ce que vit l'autre. Se soucier d'un enfant suppose aussi de lui donner accès au sens de ce qu'il ressent, de lui offrir un récit qui rende son expérience intelligible. Brugère (2011) souligne à cet égard que l'éthique du care engage une responsabilité relationnelle qui dépasse la simple présence physique : elle requiert une attention active à la vulnérabilité spécifique de l'autre.

Cette configuration n'est pas propre à la fiction de Huston. Elle illustre ce que la clinique traumatique contemporaine identifie comme une impasse collective face à la souffrance enfantine. Comme le souligne Romano (2013) :

> Sans doute parce que ces événements qui blessent les enfants réactivent la part d'enfance, cette part de l'infantile refoulé, présent en chacun des adultes intervenants. Et cette impasse réflexive face à la possibilité de penser les conséquences psychotraumatiques infantiles se traduit par de multiples allégations : les enfants n'auraient pas la maturité nécessaire pour comprendre ; leurs capacités mnésiques limitées les amèneraient à oublier l'horreur vécue ; ils seraient « résilients » et « capables de rebondir ». […] peu d'attention serait donc à porter aux enfants confrontés à un événement traumatique, puisqu'ils n'en seraient pas touchés. (Romano, 2013, p. 3)

Lignes de faille déconstruit méthodiquement ces présupposés. Loin d'oublier, les enfants du roman conservent dans leur corps une mémoire traumatique que les adultes refusent de reconnaître. Loin de manifester peu de réactions, Sol, Randall et Sadie développent des symptômes patents — rituels obsessionnels, automutilation, fantasmes compensatoires — que leur entourage ne parvient pas à décoder. Le roman démontre ainsi que le silence adulte ne protège pas : il abandonne l'enfant à une élaboration solitaire et anxieuse du trauma, tout en perpétuant les mythes rassurants sur la capacité naturelle des enfants à « oublier » ou à « remettre ». Ce silence se transmet de génération en génération. Randall en fait l'expérience lorsque son professeur d'hébreu, Daniel, apprenant que sa grand-mère a séjourné dans une « fontaine de vie », quitte brutalement l'appartement : « Je suis venu ici pour donner des cours à un petit garçon juif, non à un rejeton de SS » (Huston, 2006, p. 102). La violence de cette phrase, incompréhensible pour l'enfant, marque l'irruption brutale de l'Histoire dans l'intimité familiale. Plus tard, lorsque Randall pose des questions, sa mère ne lui répond que par fragments : « Deux cent cinquante mille enfants ! Enlevés ! Volés ! Arrachés à leur famille en Europe de l'Est… » (Huston, 2006, p. 81), sans jamais établir explicitement le lien avec l'histoire familiale. L'enfant est alors contraint de reconstituer seul, à partir de bribes discontinues, une histoire dont il ne possède pas la clé. Comme l'ont montré Darrault et Klein (2011), ce travail de l'ellipse dans la transmission traumatique crée des zones aveugles où le sujet doit inventer ses propres récits pour combler les vides laissés par le silence.

Pour Sol, le silence prend une forme plus diffuse mais tout aussi agissante. Sa grand-mère Erra évoque son passé par allusions : « Peut-être parce qu'elle a souffert de malnutrition étant petite […] Je crois qu'elle a passé du temps dans un camp de réfugiés ou quelque chose comme ça… Elle n'aime pas beaucoup en parler » (Huston, 2006, p. 34). Les formules vagues (« quelque chose comme ça », « elle n'aime pas beaucoup en parler ») (Huston, 2006, p. 34) signalent à l'enfant l'existence d'un secret, tout en le privant des moyens de le comprendre. Le silence devient

alors le seul langage disponible, et les enfants héritent d'un trauma sans histoire, d'une blessure sans nom. Sol exprime cette impuissance fondamentale face à un danger qu'il ne peut nommer ni combattre, résumant ainsi l'échec du soin lorsque, faute de mots, il ne parvient pas à contenir l'expérience traumatique.

Il importe toutefois de souligner que la modalité d'inscription du trauma dans le corps varie profondément selon les contextes historiques propres à chaque génération. Pour Kristina/Erra, le silence de l'après-guerre s'inscrit dans un contexte où la société entière se tait sur les crimes nazis — un silence collectif qui redouble le silence familial et prive l'enfant de tout cadre de référence permettant de donner sens à l'expérience vécue. Le trauma s'inscrit dans un vide narratif total : aucune image médiatique, aucun discours public ne vient encore nommer la souffrance des victimes du programme Lebensborn. Pour Sol, en revanche, l'environnement médiatique de 2004 — omniprésence des images de guerre, saturation informationnelle, culture de la transparence et de la performance — modifie fondamentalement la manière dont le trauma « s'inscrit » dans le corps. L'enfant n'est pas confronté au silence, mais à un excès de représentations qu'il ne peut intégrer. Cette surexposition paradoxale produit une forme de sidération distincte : le trauma se dissimule non plus dans l'opacité du non-dit, mais dans la surabondance de signes auxquels le jeune Sol ne peut conférer de sens. L'obsession de contrôle qui le caractérise — rituels alimentaires, surveillance compulsive de son environnement — peut ainsi être lue comme une réponse à cette saturation informationnelle propre à l'ère numérique, distincte dans sa forme de la mise sous silence imposée aux générations précédentes. Huston montre ainsi que si le trauma traverse les générations, les modalités de son inscription corporelle sont indissociables du contexte historique, social et médiatique dans lequel chaque enfant grandit.

Le soin impossible : failles de la protection intergénérationnelle

Si *Lignes de faille* donne à voir des enfants profondément vulnérables, le roman met également en scène l'échec des dispositifs de protection censés les préserver. Cet échec ne procède pas d'une violence manifeste, mais d'une incapacité structurelle des adultes à assurer une fonction de soin, eux-mêmes pris dans les rets d'un trauma non élaboré. Le roman explore ainsi les formes d'un *soin impossible*, où la transmission intergénérationnelle est marquée non par la malveillance, mais par la défaillance des fonctions de contenance et de protection.

Figures parentales défaillantes

Les parents, dans *Lignes de faille*, ne sont pas cruels ; ils sont entravés par leur propre histoire, par leur incapacité à nommer ce qui les traverse. Leur défaillance relève moins de la négligence que de l'impossibilité psychique. Les grands-parents de Sadie incarnent cette défaillance paradoxale : « grand-papa et elle ont tout raté avec ma mère, ils pensent qu'ils ont été trop laxistes et ils ne veulent pas commettre les mêmes erreurs avec moi. Alors j'ai droit à la discipline » (Huston, 2006, p. 130). La volonté de « bien faire » se transforme ici en rigidité punitive, révélant une confusion entre protection et contrôle. Cette incapacité à ajuster la réponse parentale peut être éclairée par les travaux de Winnicott, pour qui la fonction de soin repose sur la contenance, c'est-à-dire la capacité de l'adulte à accueillir les affects débordants de l'enfant et à les lui restituer sous une forme psychiquement supportable. Or, cette fonction fait précisément défaut dans le roman. La scène où Sadie urine sur elle-même en offre une illustration saisissante : « Si tu pouvais te retenir au magasin, tu peux très bien te retenir ici aussi. Elle s'est remise à faire le gâteau […] sans me consoler le moins du monde » (Huston, 2006, p. 136). La souffrance de l'enfant n'est pas reconnue ; elle est niée, voire disqualifiée, laissant l'enfant seul face à une détresse qu'il ne peut élaborer.

Pour Randall, la défaillance parentale prend la forme d'une anxiété diffuse qui envahit l'espace familial : « La vérité c'est que l'atmosphère se détend chaque fois que ma mère quitte une pièce et se tend chaque fois qu'elle y entre » (Huston, 2006, p. 77). La mère, absorbée par son propre rapport au passé traumatique, devient incapable d'offrir à son fils un environnement suffisamment sécurisant. Cette indisponibilité est explicitement formulée dans l'accusation qui lui est adressée : « Tu es tellement obsédée par la souffrance de ces enfants il y a quarante ans que tu ne vois pas celle de ton propre fils à tes côtés » (Huston, 2006, p. 82–83). Le trauma historique, non symbolisé, occulte ainsi le trauma contemporain, empêchant l'exercice d'un soin ajusté dans le présent.

Entre surprotection et indifférence

L'impossibilité du soin prend, dans *Lignes de faille*, deux formes apparemment opposées mais profondément liées : la surprotection et l'indifférence émotionnelle. Toutes deux procèdent d'une même angoisse héritée et traduisent une tentative

inadéquate de protection face à un monde perçu comme fondamentalement menaçant. La mère de Sol incarne cette surprotection anxiogène, matérialisée par une multiplication de dispositifs sécuritaires : « Ils ont recouvert toutes les prises électriques […] Ils ont mis des coins arrondis en plastique à chaque coin de table » (Huston, 2006, p. 19–20). Cette hypervigilance excessive, loin de rassurer l'enfant, lui transmet implicitement l'idée que le danger est omniprésent et que le monde extérieur est hostile. Le soin se transforme alors en contrôle, et la protection en surveillance permanente. Paradoxalement, cette attention portée aux risques matériels s'accompagne d'une indifférence affective marquée. Lorsque Sol refuse de manger, sa mère répond à sa place, niant ainsi sa subjectivité et son éprouvé. L'enfant n'est plus reconnu comme sujet de son expérience, mais traité comme un objet à gérer. Le care, réduit à une gestion des comportements, perd sa dimension relationnelle et empathique.

Les grands-parents de Sadie illustrent une configuration similaire, où le soin se rigidifie en discipline : « Toutes ces activités sont pour mon bien […] Mais rien n'y fait, je me sentirai toujours étrange et exclue » (Huston, 2006, p. 140). L'accumulation d'activités prétendument bénéfiques masque une incapacité à entendre la détresse de l'enfant. Ce qui est présenté comme une attention se révèle être une forme de déni de la vulnérabilité subjective. Gilligan (2008) et Noddings (2003) ont montré que le care authentique repose sur la reconnaissance de la voix et de l'expérience de l'autre. Or, dans ces configurations familiales, l'enfant n'est ni véritablement écouté ni reconnu. Entre surprotection et indifférence, le soin échoue à remplir sa fonction première : offrir un espace sécurisant où la vulnérabilité peut être accueillie et symbolisée.

La transmission du trauma comme échec du care

Ce qui se transmet de génération en génération dans *Lignes de faille* n'est pas seulement un trauma, mais également une incapacité à prendre soin. Chaque génération hérite non seulement de la blessure originelle, mais aussi des modalités défaillantes de protection et de transmission qui en découlent. Le care échoue ici parce que les adultes n'ont eux-mêmes jamais reçu le soin nécessaire à l'élaboration de leur propre souffrance. Comme l'a montré Herman (1992), le trauma non résolu tend à se transmettre de manière transgénérationnelle, produisant des schémas relationnels répétitifs marqués par la peur, le contrôle ou l'évitement. Dans *Lignes de faille*, chaque génération reproduit, malgré elle, les défaillances dont elle a été victime. Les grands-parents de Sadie, conscients d'avoir « tout raté » avec leur

fille, cherchent à corriger leurs erreurs en imposant à leur petite-fille une discipline accrue, sans percevoir qu'ils reconduisent ainsi une autre forme de violence. La tentative de réparation devient paradoxalement un facteur de répétition du trauma.

Dans ce contexte, protéger signifie avant tout taire. Les adultes croient préserver les enfants en les tenant à l'écart de l'horreur du passé, mais ce silence, loin de constituer un refuge, devient une forme de violence invisible. Le non-dit ne suspend pas la transmission traumatique ; il la rend plus opaque et plus envahissante encore. Cette impasse se manifeste tout au long du roman à travers les différentes générations qui reproduisent, malgré elles, les mêmes schémas de silence. Worms (2021) rappelle que le « moment du soin » suppose une disponibilité temporelle et relationnelle, une capacité à être présent à l'autre dans son ici et maintenant. Or, dans les familles de *Lignes de faille*, cette temporalité est profondément altérée : le passé traumatique envahit le présent, empêchant toute écoute véritable de la souffrance enfantine. Le soin est ainsi entravé par l'Histoire elle-même, qui infiltre le quotidien et rend le monde psychiquement inhabitable pour l'enfant.

Micro-réparations et gestes discrets du care

Si *Lignes de faille* met en évidence l'échec des formes explicites et institutionnalisées du soin, le roman ne se limite pas à une vision pessimiste de la transmission. À l'intérieur même des failles intergénérationnelles émergent des formes mineures de réparation, fragiles, souvent non intentionnelles, qui ne guérissent pas le trauma mais en atténuent ponctuellement les effets. Ces micro-réparations relèvent d'un care discret, incarné dans des gestes corporels, des pratiques relationnelles et des médiations non verbales qui ouvrent, pour l'enfant, des espaces de respiration psychique.

Les gestes minuscules : toucher, regard, proximité

Malgré l'impossibilité d'un soin explicite et structuré, le roman fait apparaître des formes infimes de care : des gestes minuscules, parfois maladroits, souvent silencieux, mais porteurs d'une fonction réparatrice. Ces gestes ne prétendent pas résoudre la blessure traumatique ; ils en suspendent momentanément la violence, créant des interstices de sécurité au sein d'un environnement marqué par l'angoisse

et le non-dit. La grand-mère Erra incarne exemplairement ces gestes discrets du soin : « Mamie Erra qui est plus forte qu'elle n'en a l'air me prend dans ses bras, me soulève et me fait des bisous sur tout le visage, en me regardant avec un sourire entre chaque bisou » (Huston, 2006, p. 89). Ce moment de proximité corporelle ne relève pas d'un discours explicatif, mais d'un acte de reconnaissance. Le regard, en particulier, joue un rôle central : Erra regarde l'enfant à chaque baiser, instaurant une relation où Randall est pleinement vu et reconnu dans son existence singulière. Bondì (2022) souligne l'importance de ces pratiques de *maintenance*, gestes ordinaires mais essentiels qui contribuent à préserver le lien et à soutenir la vulnérabilité de l'autre.

Lorsque Erra initie Randall à la musique, elle ouvre également un espace de soin non verbal. Le care passe alors par la voix, le rythme et la musicalité, formes archaïques de relation qui touchent l'enfant à un niveau préverbal. Cette médiation sonore permet une mise à distance temporaire de l'angoisse et crée un espace transitionnel où l'affect peut circuler sans être immédiatement confronté au sens traumatique. De manière similaire, la voix maternelle constitue pour Sadie un support de soin singulier : « Maman a raison : personne n'a jamais utilisé sa voix comme ça. Elle est unique, ma mère » (Huston, 2006, p. 152). Le chant, ici, n'explique rien ; il enveloppe, soutient et apaise, offrant à l'enfant un lieu psychique provisoire de réassurance.

L'imaginaire enfantin comme refuge et le care sans intention

Face à l'impossibilité du soin adulte, les enfants développent leurs propres stratégies inconscientes de survie psychique. L'imaginaire ne relève pas ici d'une simple échappatoire, mais constitue une modalité alternative de soin, un espace où l'enfant peut élaborer, à sa manière, ce que les adultes ne parviennent pas à lui offrir. Jeux mentaux, récitations, déplacements symboliques deviennent ainsi des formes de care de substitution, permettant une mise à distance provisoire de l'angoisse. Sol recourt ainsi à des opérations psychiques répétitives pour se rassurer : « Dans ma tête je pense à Mercedes, alors je prononce très lentement, en anglais et en hébreu, le nom de tous les arbres que je reconnais […] — et je me sens mieux » (Huston, 2006, p. 106). Ces pratiques ne constituent pas une fuite hors du réel, mais des tentatives de régulation affective, des manières de se donner à soi-même une stabilité que l'environnement ne garantit pas. Comme le souligne Gefen (2022), « la résilience est indissociable d'une valorisation, voire d'une héroïsation du résilient, et d'un déni des vulnérabilités dans une culture de la positivité » (p. 177–190).

L'imaginaire enfantin, en transformant l'angoisse en activité symbolique, illustre ainsi une forme de care non intentionnel, où l'enfant se soigne à travers ses propres ressources créatives tout en masquant, paradoxalement, ses fragilités. Caruth (1996) rappelle à cet égard que le trauma contient les germes de sa propre élaboration : même blessé, le sujet conserve une capacité créatrice susceptible de transformer partiellement ce qu'il subit.

Le jouet Marvin devient pour Randall un objet transitionnel essentiel. Il accompagne l'enfant dans les moments d'angoisse et fonctionne comme un support de sécurité affective là où la présence adulte se révèle insuffisante. Cette fonction protectrice est explicitement formulée lorsque Randall confie : « En me mettant au lit ce soir-là, je serre Marvin très fort contre moi. Je vais l'amener avec moi en Israël et j'espère qu'il pourra me protéger avec l'idée qu'il appartenait autrefois à mamie Erra » (Huston, 2006, p. 103). L'objet condense ainsi à la fois une fonction de contenance et une dimension transgénérationnelle, reliant l'enfant à une figure maternelle sécurisante absente. Comme l'a montré Detambel (2015), les objets et les récits peuvent « prendre soin » de nous en offrant des supports d'élaboration psychique là où le soin relationnel fait défaut. Pour Sadie, cette élaboration passe par le miroir, qui devient un espace de liberté subjective : « Je me regarde dans la glace de l'armoire et laisse apparaître le vrai moi » (Huston, 2006, p. 130). Le miroir autorise l'expression d'une rage et d'une violence intérieure interdites dans l'espace familial. Cette scission entre le « vrai moi » et le masque social témoigne à la fois de la violence du contexte et de la capacité de résistance de l'enfant. Ricœur (1990) permet d'éclairer cette dynamique en montrant comment l'identité se construit dans la tension entre identité-idem (la conformité) et identité-ipse (la fidélité à soi).

Ce qui apparaît alors avec force dans *Lignes de faille*, c'est l'existence d'un care sans intention, d'un soin qui opère à l'insu même de ceux qui le prodiguent. Certains gestes réparent sans être pensés comme tels. Lorsque le père de Randall l'emmène pique-niquer chez Erra malgré la pluie, il crée sans le savoir un moment de joie fondatrice : « C'était un des repas les plus merveilleux de ma vie » (Huston, 2006, p. 29). De même, lorsqu'une inconnue soigne Randall après sa chute : « Tu avais envie de voler, Randall ? » (Huston, 2006, p. 108), le simple geste de s'agenouiller, de parler doucement et de soigner la blessure instaure un moment de care authentique.

Ces formes de care mineur ne constituent ni des solutions ni des guérisons. Elles n'annulent pas la transmission traumatique, mais la suspendent provisoirement, ouvrant des espaces de respiration où quelque chose d'autre que la souffrance peut circuler. Le roman montre ainsi que le soin, même entravé, ne disparaît jamais totalement : il survit sous des formes discrètes, fragiles, parfois presque imperceptibles, mais essentielles.

Le roman comme espace de réparation symbolique

Cette dernière partie propose un déplacement de l'analyse : après avoir examiné les effets du trauma et les défaillances du care au niveau des personnages, il s'agit de montrer comment le texte lui-même devient un lieu de réparation symbolique. La forme romanesque prend en charge ce que la transmission familiale n'a pu accomplir.

L'inversion chronologique : reconstituer la blessure

La structure narrative de *Lignes de faille* n'est pas un simple artifice formel : elle constitue en elle-même un geste de soin symbolique. En racontant l'histoire à rebours, de 2004 à 1944–1945, Nancy Huston invite le lecteur à accomplir un travail de reconstitution, à remonter progressivement vers l'origine du trauma familial afin d'en rendre la logique intelligible. Cette inversion chronologique fonctionne comme une enquête régressive qui dévoile les strates successives de la blessure. Le lecteur accomplit ainsi un mouvement inverse de celui de la transmission traumatique : là où le trauma se transmet de manière opaque et fragmentée, la lecture permet de retracer les filiations et de relier les événements dispersés. Comme le souligne Citton (2007), l'acte de lecture constitue une actualisation qui crée un dialogue entre les temporalités et reconfigure le sens du passé à partir du présent. La blessure de Sol à la tempe prend alors tout son sens lorsqu'on remonte aux générations précédentes : « MON SANG LE SANG DE SOL ruisselant de la TEMPE DE SOLOMON un trou dans la tête […] La blessure est exactement à l'endroit où on met le doigt pour imiter le suicide par balle » (Huston, 2006, p. 40). L'accident, en apparence contingent, répète sans que l'enfant le sache un trauma familial enfoui, révélant la persistance corporelle d'une violence héritée.

Écriture et soin différé

L'écriture littéraire accomplit ce que la transmission familiale a échoué à faire : elle nomme, elle reconnaît, elle donne forme à ce qui demeure informe dans l'expérience vécue. Là où les adultes du roman ne trouvent pas les mots, où le silence se

transmet comme seul héritage possible, Nancy Huston offre à ses personnages — et, à travers eux, à ses lecteurs — un espace où le trauma peut enfin être approché. La scène où Randall confronte sa mère Sadie à son passé illustre cette impossibilité du dire : « “Comment tu peux… comment… c’est le jour où… il a tout, tout fracassé… et… Tu veux dire que tu ne… ?” — “Non, je suis désolée. J’ai sans doute vécu trop d’autres vies entre-temps. Mes souvenirs de celle-ci sont… euh… lacunaires pour le moins” » (Huston, 2006, p. 66). La mémoire apparaît fragmentée, refoulée, lacunaire. Le trauma résiste au langage ordinaire et à la conversation familiale. Seule l’écriture littéraire, par sa capacité à accueillir la contradiction, l’ambiguïté et la discontinuité, peut contenir cette complexité. Herman (1992) a montré que le travail de témoignage constitue une étape essentielle dans la reconstruction après le trauma. Raconter son histoire, être entendu, voir sa souffrance reconnue : autant de gestes nécessaires à la réparation psychique. Le roman de Huston accomplit symboliquement ce travail de témoignage que les personnages eux-mêmes sont incapables de réaliser. Dans une perspective proche, Charon (2015) souligne que la mise en récit des expériences traumatiques constitue en soi un acte de soin.

L’écriture devient ainsi une forme de soin différé : un soin qui arrive trop tard pour transformer l’histoire des personnages, mais qui opère néanmoins une réparation symbolique. En donnant voix aux quatre générations et en reconstituant patiemment la chaîne de transmission du trauma, Huston permet au lecteur de comprendre ce que les personnages ne peuvent saisir eux-mêmes : la manière dont l’Histoire — la Shoah, les programmes Lebensborn, l’exil, les guerres — s’inscrit durablement dans les corps et les psychés. Comme le suggère Gefen (2017), la littérature contemporaine assume de plus en plus une fonction de « réparation du monde », offrant des espaces où le traumatisme collectif peut être élaboré symboliquement.

Il convient ici de préciser le sens et les destinataires de cette réparation symbolique que le roman accomplit. Celle-ci ne s’adresse pas aux personnages eux-mêmes, qui demeurent, au sein de la fiction, profondément marqués par les blessures héritées : Sol avec ses rituels obsessionnels, Randall avec sa vigilance anxieuse, Sadie avec sa culpabilité intériorisée. La réparation symbolique opère à un double niveau. Elle s’adresse d’abord au lecteur, qui accomplit grâce à la lecture le travail de reconnaissance et de mise en sens que les personnages ne peuvent accomplir pour eux-mêmes. Elle s’adresse ensuite à la mémoire collective, notamment à celle des victimes du programme Lebensborn et de la Shoah, en donnant une forme narrative à des souffrances longtemps reléguées dans le silence de l’histoire. Il est par ailleurs essentiel de distinguer réparation thérapeutique et réparation symbolique. La littérature n’est pas ici un espace de guérison au sens clinique du terme. Elle est avant tout un espace de divulgation, un lieu où les sources du trauma peuvent enfin

être nommées — un trauma qui, tant qu'il demeure dans la zone du silence social et familial, reste incurable. En nommant ce qui n'avait pas été nommé, en rendant visible la généalogie de la blessure, le roman de Huston accomplit un geste symbolique de reconnaissance qui précède toute possibilité de réparation, sans toutefois la garantir. Loin de réduire l'œuvre à un simple cas clinique ou à un roman à thèse, cette dimension thérapeutique ne constitue qu'un échafaudage sur lequel s'édifier un récit littéraire bien plus vaste, sur la condition humaine, la mémoire et l'impossibilité d'échapper à l'Histoire.

Le corps textuel comme archive

Le roman lui-même peut alors être envisagé comme un corps — un corps textuel — porteur de la mémoire des générations. Chaque section fonctionne comme une strate, révélant progressivement les couches enfouies du passé familial. Le texte devient ainsi une archive vivante, un lieu de dépôt pour ce qui n'a pu être transmis autrement. Cette dimension archivistique se manifeste notamment dans la répétition de motifs corporels à travers les générations. Le grain de beauté transmis de Kristina/Erra à Randall, puis à Sadie, devient le signifiant visible d'un héritage invisible. Sadie décrit cette marque en des termes chargés de culpabilité : « La mauvaiseté est cachée tout au fond de moi mais il y en a un signe extérieur à savoir un horrible grain de beauté marron […] C'est la marque de l'Ennemi qui a présidé à ma naissance » (Huston, 2006, p. 133). Ce que l'enfant interprète comme une tare personnelle est en réalité l'inscription corporelle d'une histoire familiale non dite.

Le corps textuel fonctionne dès lors comme une mémoire alternative, conservant ce que la mémoire familiale a refoulé. Van der Kolk (2018) rappelle que le trauma s'inscrit dans les tissus, les postures et les réactions physiologiques. *Lignes de faille* traduit cette vérité clinique en dispositif littéraire : chaque chapitre porte les traces de ceux qui le précèdent. Le roman suggère ainsi que la mémoire traumatique persiste là où la conscience échoue à se la représenter pleinement. Le corps — et, par extension, le texte — devient une archive incarnée, conservant les traces de ce qui a été vécu sans pouvoir être formulé. Ouaknin (1994) et Detambel (2015) ont montré comment la lecture et l'écriture peuvent fonctionner comme des espaces de soin symbolique, permettant aux lecteurs d'élaborer leurs propres expériences traumatiques.

En inscrivant ces répétitions dans la matérialité du texte, Huston offre au lecteur un dispositif de reconnaissance : il devient possible de voir, de relier et de

comprendre ce qui, pour les personnages, demeure opaque et fragmenté. Le roman apparaît ainsi comme un espace où la continuité souterraine du trauma est rendue lisible, et où une forme de réparation symbolique peut advenir.

La langue comme lieu du traumatisme : aliénation linguistique et identité blessée

L'analyse du corps textuel comme archive vivante serait incomplète si elle ne prenait pas en compte une dimension fondamentale du roman : l'aliénation linguistique, qui constitue en elle-même un lieu propre du traumatisme. Dans *Lignes de faille*, la langue n'est pas un simple outil de communication : elle est le lieu où s'inscrit et se perpétue la blessure identitaire. Le cas de Kristina/Erra en offre l'illustration la plus saisissante. Son prénom lui est enlevé — geste brutal de dépossession identitaire accompli par le programme Lebensborn — et remplacé par un prénom allemand censé effacer ses origines. Cette mutilation onomastique condense à elle seule la violence de l'aliénation linguistique : on ne lui retire pas seulement un nom, mais la possibilité de se dire dans sa propre langue, de se reconnaître dans les mots qui la désignent. La langue maternelle — au double sens de langue natale et de langue de la mère — devient ainsi un territoire confisqué, un espace de trauma supplémentaire. Cette aliénation se transmet aux générations suivantes de manière sourde. Sol grandit dans un environnement plurilingue américain où les langues se superposent sans jamais se réconcilier pleinement ; Randall, en Israël, apprend l'hébreu comme un signe d'appartenance réparatrice, mais cette langue ne peut effacer la fracture identitaire originelle. La langue est ainsi à la fois le symptôme et le véhicule du trauma : elle dit ce que le corps cache, ou cache ce que le corps dit. Pour Sadie, la difficulté à nommer — à formuler sa douleur, à interroger son histoire — renvoie directement à cette dépossession langagière héritée. Que Huston elle-même, auteure canadienne-anglophone écrivant en français, ait fait le choix d'une langue d'écriture adoptée plutôt que native n'est pas sans résonance avec cette thématique : la langue étrangère devient ici le médium d'une distance salutaire, permettant d'approcher un trauma qui ne peut être dit qu'à travers le filtre d'une langue autre. Dans *Lignes de faille*, cette hétérogénéité linguistique cristallise la fracture identitaire au cœur même du récit. Le corps textuel ne garde pas seulement la mémoire des gestes et des silences : il conserve également celle des mots volés, des langues imposées et des identités sacrifiées sur l'autel de l'idéologie. Cette dimension linguistique confère au roman une épaisseur symbolique

supplémentaire, rappelant que le traumatisme historique ne s'inscrit pas seulement dans les corps, mais aussi dans les langues — et que la réparation symbolique passe nécessairement par le retour aux mots, par la reconquête du droit de se nommer.

Conclusion

Lignes de faille démontre que le trauma se transmet surtout par ce qui est tu. Le corps enfantin devient le lieu paradoxal d'une mémoire sans souvenir. Face à l'impossibilité du soin explicite, émergent des formes mineures de réparation. Ces micro-pratiques du care créent des trouées dans la violence du silence. L'architecture narrative — inversion chronologique, polyphonie enfantine — constitue elle-même un geste de réparation symbolique. En remontant de 2004 à 1944–1945, Huston reconstitue la généalogie du trauma, donnant forme à ce qui était chaos. La littérature devient un espace où le soin impossible peut opérer symboliquement. Comme l'écrit Hirsch (2012), la « postmémoire » n'est pas une mémoire affaiblie : c'est une forme spécifique de rapport au passé. *Lignes de faille* donne une forme littéraire à cette postmémoire, montrant comment elle s'inscrit dans les corps des enfants qui héritent d'une histoire qu'ils ne connaissent pas mais qui les habite. Le roman révèle la dimension genrée de la transmission. Les femmes — Kristina/Erra, Sadie, Tessa — portent particulièrement le poids de l'Histoire. Le chant, la musique deviennent des formes de transmission alternatives. Les enfants, malgré leur vulnérabilité, développent des stratégies de survie, construisent des mondes imaginaires. Cette capacité à créer du sens dans le chaos constitue la dimension la plus bouleversante du roman. L'œuvre pose une question essentielle : comment transmettre sans accabler ? Comment protéger sans taire ? La réponse de Huston est une invitation à créer des espaces narratifs où les silences peuvent être entendus, où les corps peuvent parler. *Lignes de faille* devient lui-même un acte de soin, une pratique de care symbolique offrant la possibilité de reconnaître et partiellement de réparer ce qui reste blessé. Comme le soulignent Bouju et Gefen (2013), la littérature contemporaine assume cette fonction émotionnelle et réparatrice, créant des espaces où la souffrance peut être reconnue, où les silences deviennent audibles.

Bibliographie

Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Dunod.

Bondì, A. (2022). Penser la maintenance : outil conceptuel ou pratique et poétique de la coexistence ? *Actes Sémiotiques*, 125. https://doi.org/10.25965/as.8508

Bouju, E., & Gefen, A. (2013). *L'émotion, puissance de la littérature*. Presses universitaires de Bordeaux.

Brugère, F. (2011). Archéologie d'une mise en orbite. Le care mis à nu. *Cités*, 47–48(3), p. 319–324.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.

Charon, R. (2015). *Médecine narrative : Rendre hommage aux histoires de maladie*. Sipayat. (Texte original publié en 2006).

Citton, Y. (2007). *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Éditions Amsterdam.

Darrault, I., & Klein, J.-P. (2011). *Pour une psychiatrie de l'ellipse. Les aventures du sujet en création*. PUF.

Detambel, R. (2015). *Les livres prennent soin de nous. Pour une bibliothérapie créative*. Actes Sud.

Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : La littérature française face au XXIe siècle*. Corti.

Gefen, A. (2022). Care et résilience. In V. Nurock et M.-H. Parizeau (Dir.), *Le care au cœur de la pandémie* (p. 177–190). Presses de l'Université Laval.

Gilligan, C. (2008). *Une voix différente : Pour une éthique du care*. Flammarion. (Texte original publié en 1982).

Herman, J. (1992). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence — from Domestic Abuse to Political Terror*. Basic Books.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.

Huston, N. (2006). *Lignes de faille*. Actes Sud.

Larrivé, V. (2015). Empathie fictionnelle et écriture en « je » fictif. *Repères, 51*, 69–86.

Le Breton, D. (2013). *Anthropologie du corps et modernité*. (6e éd.). Presses universitaires de France.

Noddings, N. (2003). *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. (2e éd.). University of California Press. (Texte original publié en 1984).

Ouaknin, M.-A. (1994). *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*. Seuil.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.

Romano, H. (2013). *L'enfant face au traumatisme*. Dunod.

Tronto, J. (2009). *Un monde vulnérable : Pour une politique du care*. La Découverte. (Texte original publié en 1993).

Van der Kolk, B. (2018). *Le corps n'oublie rien : Le cerveau, l'esprit et le corps dans la guérison du traumatisme*. Albin Michel. (Texte original publié en 2014).

Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité : L'espace potentiel*. Gallimard. (Texte original publié en 1971).

Worms, F. (2021). *Le moment du soin*. Presses Universitaires de France.

Notice bio-bibliographique

Majda Meftahi est docteure en littérature, affiliée au Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel (LERIC) à l'Université Chouaib Doukkali d'El Jadida (Maroc). Sa thèse, intitulée *La représentation architecturale de la ville dans le roman contemporain : enjeux (inter)culturels*, analyse la manière dont les espaces de passage structurent les enjeux narratifs et poétiques dans les œuvres de Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz et Christian Oster. Ses travaux s'inscrivent à l'intersection des études spatiales, de la poétique de l'espace, des théories du care et des représentations du corps et de la mémoire, en littérature et au cinéma. Elle a participé à plusieurs colloques internationaux, notamment en Serbie, en Allemagne (Passau), au Canada (Collège militaire royal / APFUCC) et en Côte d'Ivoire (Bouaké). Parmi ses publications figurent : « Geste et vœu en dialogue. Une esthétique palliative du care entre mémoire et effacement dans *Tabula rasa* de Guillaume Piot et *L'occupation des sols* de Jean Echenoz » (in *Langue et réalité : actes du colloque*, Moscou, MPGU, éd. Spoutnik+, 2024, p. 310–321) ; « Le pouvoir mémoriel du mur ou l'impossible trêve de l'oubli dans *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz » (*Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature*, vol. 22, n° 2, 2024, p. 257–270) ; « Faire et formuler l'expérience insulaire dans *La Salle de bain* et *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint » (in *Langue, littérature et art : Itinéraire de recherche sur l'Interculturel*, Cinquième édition des Journées Jeunes Chercheurs, Rabat, éd. Bouregreg, 2023, p. 113–126) ; « Racines, espaces et émancipation de l'identité féminine dans *L'Amant* de Marguerite Duras » (in *Actes du Colloque International d'Études francophones « Racine(s) »*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2025) ; « Motifs architecturaux et enjeux romanesques dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz : vers une approche interdisciplinaire » (avec Abderrahmane Ajbour, in *Posture(s) du (jeune) chercheur en Sciences Humaines et Sociales*, Rabat, Éditions & Impressions Bouregreg, 2025, p. 141–159) ; et « Enseigner à mémoriser : étude de deux leçons de grammaire en enseignement explicite au collège marocain » (*Didactiques & Disciplines*, vol. 4, n° 8, 2026, p. 87–102).

meftahi.m@ucd.ac.ma

Redakcja
Paweł Golda

Projekt okładki i stron działowych
Paulina Dubiel

Łamanie
Paulina Dubiel

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
https://wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 6,75. Ark. wyd. 7,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887

9 772353 988601 62

Więcej informacji