

Les *après-guerres* en littérature québécoise et le bouleversement des consciences

De Jean-Jules Richard à Rawi Hage

Lucie Lequin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/252>

DOI : 10.4000/eccs.252

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 10 juillet 2013

Pagination : 87-102

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Lucie Lequin, « Les *après-guerres* en littérature québécoise et le bouleversement des consciences », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 74 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/252> ; DOI : 10.4000/eccs.252

LES APRÈS-GUERRES EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ET LE BOULEVERSEMENT DES CONSCIENCES. DE JEAN-JULES RICHARD À RAWI HAGE.

Lucie LEQUIN
Université Concordia

Les souvenirs de guerre dans la production littéraire québécoise chez Jean-Jules Richard, Jacques Folch-Ribas, Teci Werbowski, Aki Shimazaki, Wajdi Mouawad et Rawi Hage seront examinés. Une attention particulière sera portée à la contamination du mal, aux crimes perpétrés par le proche et à la transmission des mêmes jeux sordides de déshumanisation. En littérature, ces configurations mémorielles s'éprouvent toutes dans la zone de l'affect afin de replacer dans la mémoire collective, celle des âmes blessées pour éviter l'effacement, la banalisation ou la muséification des drames de guerre privés. On montrera comment l'œuvre mémorielle, autobiographique ou imaginaire, est complémentaire des autres formes de commémorations mettant un visage sur les victimes anonymes.

Memories of war will be discussed in Quebec literary production of Jean-Jules Richard, Jacques Folch-Ribas, Teci Werbowski, Aki Shimazaki, Wajdi Mouawad and Rawi Hage. Special attention will be paid to the contamination of evil, the crimes committed by friends and the transmission of the same sordid games of dehumanization. In literature, these memory configurations, all in the area of affect, intend to include in collective memory the affect of injured individuals in order to avoid deletion, trivialization or the museumification of the private tragedies of war. We will show how literary works around memory, autobiography or remembrance, are complementary to other forms of commemorations putting a face on anonymous victims.

Dans notre ère d'excès d'information et de mémoire, voire de saturation, le danger, affirme Régine Robin, est la « mise entre parenthèses d'un passé proche, mais non pensé, non critiqué, non décanté » (ROBIN 2003 :19), d'où l'importance de raconter, presque sur le vif ou des décennies plus tard, « des mémoires blessées, précaires, des passés impensés, insensés » (ROBIN 2003 :23) pour éviter l'effacement. Dans *La transparence d' mal*, Jean Baudrillard évoque ce danger de la destruction des traces : « Nous sommes en train d'effacer tout le XXe siècle. Nous sommes en train d'effacer un à un tous les signes de la Deuxième Guerre mondiale et ceux de toutes les révolutions politiques ou idéologiques du XXe siècle » (cité dans ROBIN 2003 :22).

Dans cette étude, il s'agira d'examiner les souvenirs de guerre dans la production littéraire québécoise, de la Deuxième Guerre mondiale dans *Ne`f jo`rs de haine* de Jean-Jules Richard publié en 1948 à la guerre civile libanaise dans *Parf m de po`ssière* (2007) de Rawi Hage, traduction de *De Niro's Game*, publié en 2006. Entre ces deux dates, j'ai aussi retenu quelques ouvrages où il est question de guerre ou plutôt de l'effet de la guerre sur l'être humain, notamment *Paco* de Jacques Folch-Ribas (2011) dont l'action se situe durant la

guerre civile espagnole, *Le m`r entre no`s* de Tecia Werbowski (1995) et *Zak`ro* de Aki Shimazaki (2008) qui, directement ou indirectement, se rapportent à la Deuxième Guerre et enfin, *Incendies* de Wajdi Mouawad (2003) qui met en scène la démente de la guerre civile dans un pays innommé. Bien que par leur facture, leur genre et la guerre relatée, ces œuvres soient éloignées, dans tous les cas, il est question de déshumanisation, de vol d'âme, de l'ami soudainement ennemi, des soldats devenus machine à tuer, des violences faites aux femmes, des gens non engagés dans la lutte qui ne peuvent rien, à part subir. Ces œuvres traversées par des questions humanistes mémorielles veulent choquer, déranger, voire réveiller. Par le récit, fictif ou en partie autobiographique, elles offrent une réponse à la question du mal, réponse qui ne peut être que provisoire et hésitante.

Étant donné sa population multiculturelle le passé canadien s'entretisse de plusieurs histoires et de plusieurs légendes nationales issues des communautés culturelles. En conséquence, les traces de guerre à mettre en lumière, qu'elles soient véridiques ou non, ne sont pas nécessairement locales, mais plutôt souvent trans-locales ne touchant le Canada, ou le Québec, qu'indirectement. Et pourtant, ces configurations mémorielles littéraires se déplaçant entre les continents et dans le temps s'éprouvent dans la même zone de l'affect et visent l'inscription dans le présent, d'une posture éthique, un mode de questionnement, surtout en ce qui a trait à l'inhumanité qui, selon des dosages variés, et ne connaissant aucune frontière, est toujours à proximité. C'est que « le général s'éprouve seulement dans le spécifique et que l'universel habite le particulier » (NORA 1994 :191). Insistant sur la ressemblance entre les êtres plutôt que sur leur différence, Naïm Kattan rappelle aussi que : « Nous disons notre humanité, et ainsi nous disons l'humanité » (KATTAN 2001 : 201).

Deux mouvements sont à l'œuvre dans les ouvrages choisis : la préservation et la transmission des empreintes mémorielles, d'une part, et d'autre part, par la fiction ou le récit, le refus de l'idée de muséification du passé qui vient toujours « nous visiter en permanence à l'échelle mondiale » (ROBIN 2003 :16). Certains des auteurs ont connu l'une des guerres, y ont participé militairement ou l'ont subie; d'autres imaginent la guerre ou un événement qui y est relié pour en dénoncer l'effet. Toutefois, ces œuvres littéraires ne documentent jamais la guerre, elles l'interprètent ou la reconstruisent; elles restent un travail d'imagination qui disposent en chaque lecteur une mémoire et un silence qui se veulent rénovateurs et révélateurs. Elles inscrivent ainsi l'expérience humaine personnalisée, du simple citoyen si l'on veut, dans les récits de guerre.

La guerre (et ses séquelles) mise en accusation par chacune de ces œuvres et les mémoires plus ou moins fictives mises en récit, entendent donc

surtout déstabiliser la zone de confort de la bonne conscience. Entre autres, dans chaque camp, la guerre contamine l'humain ordinaire. Rien ne reste intact. La notion de guerre juste est ainsi ébranlée, de même que celle des vainqueurs et des victimes. La trame des événements politiques et idéologiques préparant la guerre et la justifiant, est aussi mise à mal. Il ne suffit plus, dans l'*après-guerre*, de se savoir du côté de la juste cause ou du côté du vaincu ou du vainqueur, ou encore de la victime. Il s'agit sans doute pour ces écrivains « d'écrire pour se souvenir et pour oublier en même temps » (PATERSON 2002 : 43). Chacune des œuvres adopte ainsi une posture interrogative quant aux méfaits de la guerre au sein de son groupe. *Neuf jours de haine* expose la détérioration morale des soldats canadiens. *Paco* dit la difficulté et le dérapage de l'engagement dans une cause justifiée. *Le mur entre nous* dévoile la trahison par le proche. *Zak'ro* présente l'abus des prisonniers par le camarade d'armes. *Parfum de poésie* témoigne de la corruption lente et insidieuse de la guerre civile libanaise dans toutes les sphères du quotidien et *Incendies* exhibe la guerre comme spectacle, même la généalogie se révèle altérée. Au-delà du temps et de l'espace, les œuvres choisies se renvoient les unes aux autres, du moins c'est la lecture que j'en fais. Elles permettent de s'approcher du sens, finalement des sens à donner à la guerre qui est, à la fois, croisade contre l'ennemi, fuite du quotidien, quête de justice, mission régénératrice, réponse à la propagande, corruption, mais aussi, trop souvent, avilissement.

En choisissant ces ouvrages j'ai donc voulu vérifier s'il y avait occurrence des mêmes questions, malgré les écarts temporels, géographiques et politiques entre les différentes guerres mises en mots, pour comprendre quel monde est réfléchi et interrogé dans chacune des œuvres puisque le travail d'imagination « dispose en nous un pouvoir-agir, un pouvoir-sentir ou un pouvoir-être [...] et fraye le chemin vers un autre (état du) monde » (ABEL 2000 : 168). C'est donc un peu de cet état du monde qui passe par le récit mémoriel, que je tente de débusquer.

Neuf jours de haine de Jean-Jules Richard se veut un hommage aux soldats canadiens morts durant la Deuxième Guerre, dont deux soldats, amis de l'auteur qui a, comme eux, vécu la guerre. Selon Victor-Laurent Tremblay, on retrouve le romancier, en partie, dans deux personnages, Nanger et Manier, ou deux attitudes, idéalisme et doute (TREMBLAY 2002). Richard relate neuf jours entre le 6 juin 1944 et le 6 juin 1945, soit du débarquement des alliés en France à l'occupation de l'Allemagne. Chacun de neuf chapitres rappelle un moment ou un aspect significatif tel que des combats, des erreurs de jugement fatales de la part des officiers, la prise de prisonniers de part et d'autre; la libération de villages, la punition des femmes qui ont fraternisé avec les Allemands, la contagion de la haine et du mal.

Le regard du narrateur est essentiellement canadien et masculin. En outre, ce récit au présent saisit sur le vif l'horreur de la guerre, un peu à la façon d'un journal de guerre coloré d'ironie et d'humour noir. Selon le narrateur, et il en donne de nombreux exemples, plusieurs soldats canadiens du bataillon C, bien qu'ils compatissent avec les peuples souffrants qu'ils rencontrent, ne comprennent pas les enjeux de la guerre qu'ils perçoivent comme « le mal d'Europe » (RICHARD 1948 : 94), idée répétée plusieurs fois, sous diverses formes. Cette désignation accentue la distance entre le conflit et certains d'entre eux qui ne savent pas pourquoi ils combattent. Cette guerre n'est pas la leur. Le narrateur insiste sur cette posture étrangère des simples soldats qui ne réagissent pas nécessairement comme les alliés. Notamment, devant l'exode de familles allemandes, le narrateur oppose deux regards : « Maintenant, ici, les Français à la place des Canadiens se seraient réjouis. Nous tenons notre vengeance, auraient-ils dit. Pour des Canadiens, le spectacle n'est qu'une preuve de la grande bêtise. Le diagnostic du mal d'Europe. Le verdict de culpabilité. L'expiation. L'expiation succède à la faute » (RICHARD 1948 : 241). Ces moments de doute sur la validité de la guerre se manifestent surtout dans les périodes hors combats. C'est aussi pour ces soldats actifs, la vision concrète de la souffrance humaine, que les victimes soient allemandes ou françaises; pour eux les êtres souffrants sont d'abord des humains avant d'appartenir à un peuple.

Dans les chapitres où les combats prennent place, un certain sens de croisade contre le nazisme pour « sauver la civilisation » (RICHARD 1948 :116)) anime plusieurs soldats, bien que le narrateur émaille son récit d'expressions telles que « opium de la guerre » (RICHARD 1948 :257), « la propagande les a tenus », « chair à canon » (RICHARD 1948 : 116) et fait plusieurs allusions à la nécessité d'une virilité affichée. Ainsi, les compagnons de Frisé, un soldat fragilisé par une blessure, se méfient de lui parce qu'il fait des cauchemars. Par contre, lorsque rétabli, il étouffe une sentinelle ennemie, il retrouve leur confiance « C'est ça [être capable de tuer], alors, redevenir un homme? » (RICHARD 1948 : 244), se dit-il.

Selon le narrateur, la guerre déshumanise, même s'il s'agit d'une juste guerre. Lors d'un répit entre deux combats, à Noël, l'armée leur offre un spectacle de variétés. Il perçoit alors autrement les compagnons d'armes : « Ça semble les rapatrier dans le sillage humain » (RICHARD 1948 : 219). C'est donc que les soldats n'y étaient plus. Tout au long du roman, l'opposition entre la mission héroïque et le doute de la pertinence de la guerre sous-tend une véritable critique de l'armée, de toutes les armées : « En somme l'armée est la même partout; une assemblée d'hommes éduqués pour tuer. Peu importe les

moyens employés » (RICHARD 1948 :213). Au fond, la guerre est « un cours de haine. La libération en est le diplôme » (RICHARD 1948 :206).

Ce motif de la haine traverse le roman et touche tous les soldats qui prennent la parole : haine collective de l'ennemi, haine de son armée, haine des officiers, haine de la femme infidèle, pour plusieurs, haine des femmes qui sont « toutes les mêmes » (RICHARD 1948 :142), haine de la propagande, haine du clergé (Manier), haine de la guerre, des hommes devenus des machines à tuer, haine du mal gratuit.

À la fin du roman, Noiraud accusé injustement du viol d'une jeune femme allemande est arrêté par son caporal et ami, Frisé, qui le sait innocent. Devant cette ultime trahison, Noiraud récite cette litanie de la haine dont il se reconnaît la victime, tout en sachant qu'il en est aussi complètement infecté : « Noiraud s'est fermé les yeux pour mieux voir sa haine. Pour mieux se haïr lui-même » (RICHARD 1948 :350). Sa peine de deux ans se passera sous le signe de la haine, mot qui clôture le roman, isolé sur une ligne, répété deux fois. Il est ironique de constater que l'amitié virile entre soldats, qui leur permettait de vivre l'atrocité de la guerre sera également la perte de Noiraud. L'ami qu'il a conforté l'abandonne. À la fin de la guerre, Frisé sera en quelque sorte son bourreau comme s'il fallait répudier cet attachement devenu inutile. Contaminé par le pouvoir et la haine, Frisé devient l'ennemi pestiféré. Bref, la guerre détraque l'être, peu importe le camp d'appartenance.

L'écriture presque testimoniale de Jean-Jules Richard équivaut à revenir sur les lieux de la mort et de la haine pour que les témoins simples soldats racontent par leurs actions l'inhumanité de la guerre en dehors des idéologies, de la politique et de la propagande pour réparer leur humanité et leur identité aux prises avec les suites de la haine. En quelque sorte, raconter équivaut à survivre à la guerre et peut-être à en guérir. En ce sens, pour conjurer le mal incommensurable, su et vécu, le narrateur l'amène à la surface du présent pour le faire voir et le faire savoir à son interlocuteur (personnage et lecteur), même si l'intensité du mal singulier demeure intransmissible. Raconter devient donc une tentative de donner un sens au mal, à jamais en fonction, en insistant sur l'importance de faire entrer l'émotion dans l'Histoire et d'inventer un antidote à la haine pour que renouer avec le fil humain soit possible et pour qu'advienne un nouvel état du monde, même si cela est peu probable.

Les interrogations autour de la souffrance des civils, des petites gens surtout, et des simples soldats, de même que de la contagion de la haine, se retrouvent dans les œuvres plus récentes que j'ai évoquées au début, comme si d'une guerre à l'autre, grande ou localisée, se suivaient et se transmettaient les jeux sordides des mêmes éléments. La destruction sinistre se répète semble-t-il

en réanimant les schèmes endormis ailleurs. Dans *Mémoire sat`rée*, parlant des pratiques de détournement, Régine Robin invoque la nécessité de « redonner sa chance au temps » (ROBIN 2003 : 472) pour faire place au silence, voire à des bouts de silence, pour « un dessaisissement des passés mortifères, le début d'une dé-maîtrise, le tissage d'une autre mémoire » (ROBIN 2003 : 479). Bien que dans un contexte différent, sans doute Jean-Jules Richard voulait-il écrire pour atteindre des plages de silence où la guerre ne se ferait plus entendre tout en laissant des traces. Il écrit donc pour dépasser le passé, pour que les souvenirs de guerre n'occupent plus tout son espace mental, spirituel et affectif; en même temps, il veut que les lecteurs sachent. La guerre n'est pas ce qu'on lit dans les journaux; pour le soldat, c'est ce qu'il vit jour après jour. Raconter donc pour faire taire en lui cette guerre qui ne finit plus, et ainsi récupérer de l'espace; le récit – les traces – ouvre l'espace d'abord vers le silence, puis avec le temps, vers la vie et de nouveaux souvenirs.

Cette idée de dessaisissement du passé sillonne aussi les autres romans étudiés. Ainsi, dans *Paco*, Jacques Folch Ribas effectue un double travail mémoriel, saisir le monde au moment de la guerre civile espagnole et s'en dessaisir pour rester vivant. Le passé, dit Régine Robin, est « une force qui nous habite et nous structure involontairement, inconsciemment, l'étoffe de laquelle nous sommes faits » (ROBIN 2003 :219). Pour Folch Ribas, *Paco* agence un retour à son enfance et aux sources, geste mémoriel qu'il n'a jamais voulu poser. Paco, le personnage éponyme du roman, c'est un peu l'auteur qui était enfant, à Barcelone, lors de la guerre civile. Dans une entrevue, le romancier identifie un dédoublement du personnage, à la fois fictif et autobiographique : « Quand je dis 'je', c'est mon histoire. Quand je dis 'il', c'est du roman ». Il ajoute que l'autobiographie directe le rebute puisque pour saisir le monde, il privilégie la création. (TREMBLAY 2011). Ce passé conflictuel que Folch Ribas se réapproprie façonne la matrice même du roman, travaillée et reconfigurée par la distance temporelle et où la belle part est réservée aux êtres – famille, amis, amoureuse – qui vivent la guerre et non pas aux composantes politiques et idéologiques. Comme l'a fait Richard quelques soixante ans plus tôt, Folch Ribas réaffirme, par *Paco*, que ce sont des êtres avec un nom, un visage, une voix qui font ou qui subissent la guerre.

D'abord pur et candide, le regard de Paco – il n'a que 15 ans au début de la guerre – sur la ville et la guerre se transforme en amertume au fur et à mesure des disparitions et des morts, des libertés bafouées au jour le jour, par tous les camps. Très jeune, par son grand-père et par son père, Paco a été initié à l'esprit critique. À cet égard, le père discutant avec Concha, la maîtresse de l'adolescent – Paco, amoureux d'une enseignante engagée dans le mouvement républicain, découvre la sexualité et la sensualité; *Paco* est donc aussi un roman

initiatique – explique sa philosophie éducative : « j’essaie de lui enseigner la liberté, c’est la chose la plus difficile [...] Je voudrais lui apprendre à ne rien croire de ce qu’on lui dit, rien ni personne, même toi... » (FOLCH-RIBAS 2011 : 81). En conséquence, le père n’indique pas à son fils la faction dans laquelle militer, ni même qu’il doive militer : « Quant à mon fils Francesco, je lui laisse la terrible tâche de se faire une opinion, raisonnable ou non » (FOLCH-RIBAS 2011 :80). Fort de cette liberté respectueuse du soi intime, quand Paco, devenu orphelin, quitte la Catalogne, il ne voit que chaos, désordre, imbécilité, dévastation et faim. Toutes les factions lui semblent également abusives et sa blessure, essentiellement morale, ne le pousse qu’à la fuite, la rage au cœur : « Toute la place était prise par cette rage : m’enfuir, monter encore plus haut jusqu’à ce sommet, m’éloigner pour toujours de ce pays dont je ne voulais plus rien savoir, qui n’était pas le mien et que je me vis détester comme avec le goût de lui faire du mal » (FOLCH-RIBAS 2011 :145). À ce moment-là, comme d’autres désabusés, il croit que « Ceux qui sont vivants n’ont plus d’âme [...] L’âme est dans le corps. L’âme, c’est le corps » (FOLCH-RIBAS 2011 :143).

À l’instar de Richard, Folch-Ribas se préoccupe donc de la contagion du mal et de la haine, entre autres. Il ne comprend pas, qu’au moment de sa fuite, les différentes factions de gauche s’entredéchirent, se méfient les unes de autres, créent du chaos et se regardent en ennemis.

Folch Ribas a aussi quitté son pays la rage au cœur. Pour lui, il n’y pas de désir de retour, bien qu’il sache que sa rupture n’est pas oubliée puisque le pays qui a obligé sa famille à fuir continue de le hanter. Par *Paco*, ce roman en partie autobiographique, l’auteur consent à se souvenir activement. Il ne vise pas la vérité historique, mais plutôt une vérité émotive, ou si l’on veut une mémoire de l’affect. Il demeure soucieux face à la perte des âmes et entend dénoncer la sottise des guerres où des frères, des proches, s’entretuent.

Ce mal perpétré par « l’âme fraternelle » (RICŒUR 2000 :163), par le proche – dont la mémoire n’est transmise aux lecteurs qu’indirectement, ou pas du tout, par la voix narrative qui adopte un point de vue sans contrôle, hautement personnel et émotif – forme le cœur même du *M`r entre no`s* de Tecia Werbowski, de *Zak`ro* d’Aki Shimazaki, d’*Incendies* de Wajdi Mouawad. Qu’il s’agisse du mal perpétré par l’amie (Werbowski), par un compatriote (Shimazaki) ou par le fils (Mouawad), les trois auteurs dénoncent la déshumanisation provoquée par la guerre.

Dans *Le m`r entre no`s*, par Tecia Werbowski, le crime le plus grand est commis par l’ami, le proche bien que l’ennemi nazi ait tué les parents d’Estera devenue Irena. Le récit est narré par Irena, une enfant cachée, – comme l’auteure l’a été – survivante, qui cherche réparation. À 18 ans, celle-ci

apprend de ses parents qu'elle est adoptée et juive, mais aussi vite, le jour même, cette histoire insupportable de ses origines et de son adoption « est reléguée au second plan » (WERBOWSKI 1995 :23) parce qu'elle découvre que Zofia, une amie de ses vrais parents, est un imposteur. Cette dernière a volé le manuscrit que Klara, la mère d'Estera / Irena, lui avait confié et se l'est approprié. Grâce à ce livre publié après la guerre, sous son nom, Zofia est devenue célèbre et, par la suite, s'est prétendue l'auteure d'un seul livre : « C'était le chef d'œuvre de ma mère dont elle parlait! Elle [Zofia] l'a dépossédée de sa voix et de son âme » (WERBOWSKI 1995 :26). Cet assassinat spirituel n'est pas un tir ami, ainsi que l'on qualifie les accidents entre soldats du même camp, mais un geste délibéré, un désir narcissique de pouvoir et de gloire, un geste de manipulation et d'effacement, pire, pour Irena, que le négationnisme venant des groupes antisémites. Cette trahison d'une main amie est aussi rupture de transmission. En effet, par ricochet, le crime de Zofia a dérobé Irena du lien qu'elle aurait pu maintenir vivant, un lien presque organique, avec sa vraie mère, qui, en conséquence restera à jamais « une Juive anonyme, victime d'un crime contre l'humanité » (WERBOWSKI 1995 :26). Par le roman, qui s'apparente à de l'autofiction, Klara aurait survécu à sa propre mort; par la lecture, sa fille se serait rapprochée d'elle. Zofia a bloqué ce lien d'aimance, ce passage. Elle a rompu, une deuxième fois, ce fil de vie.

À partir de ce moment, Irena joue à vivre, termine ses études, se marie, divorce, mais ses parents adoptifs qui l'aident à retracer la vie de Zofia, sont les seuls êtres avec qui elle est elle-même; avec tous les autres, elle ne se révèle pas. Quand après des années, elle retrouve Zofia, elle tente de la tuer : « Mon nom est vengeance. Je suis une meurtrière. J'existe » (WERBOWSKI 1995 :64), mais le mari de Zofia la devance. Néanmoins, la mort de Zofia sera libératrice : « Petit à petit, à l'intérieur d' [elle], un mur s'écroule... » (WERBOWSKI 1995 :67). Elle se met à écrire pour ne pas s'emmurier à nouveau dans le silence et la solitude et se remémore la perfidie meurtrière *amie*. Sans doute l'écriture permet-elle à la narratrice un certain tissage mémoriel bénéfique qui ne la tient pas incarcérée dans cette mémoire fragile, mais la fin de ce court roman laisse entendre qu'Irena n'est jamais loin du passé; elle est, en effet, guide au cimetière juif de Prague. Au fond, avec *Le m`r entre no`s*, Tecia Werbowski s'interroge sur la perte de l'intégrité et de la sollicitude pour autrui au sein même du groupe ostracisé, comme si la peur de mourir annihilait chez certains le pouvoir d'aimer et de protéger, et le sens de la justice. Par cette autobiographie fictive, Werbowski met en scène le mal perpétré par « l'âme fraternelle », ici une autre forme d'expérience extrême, issue de la guerre et de la perversité, et la mémoire privée et cachée, la mémoire douloureuse de la fille qui a ainsi perdu sa mère deux fois, pour la déplacer vers la mémoire collective.

Dans *Zakuro* d'Aki Shimazaki, le proche ayant autorité – le personnage désigné par la lettre H, un corporal-chef japonais, encore jeune, prisonnier en Sibérie comme plusieurs autres Japonais après la fin de la Deuxième Guerre – exerce un « *pouvoir absolu* » sur les autres prisonniers de son pays (SHIMAZAKI 2008 :106). Au lieu de défendre ses compatriotes, de façon démesurée, pour instaurer la peur, il les punit individuellement et collectivement presque quotidiennement. Il abuse d'eux; notamment, il vole leur nourriture pour recevoir à l'extérieur du camp les faveurs d'une femme russe qui vend aux villageois la nourriture ainsi volée. Sa façon d'exercer son petit pouvoir de caporal prisonnier dépasse les attentes des Russes révélant une absence totale d'humanité. Il s'agit, pour lui, d'une simple exigence de guerre. D'ailleurs, il se persuade facilement de ne pas avoir à répondre de ses actes. Le pouvoir de H, c'est la perversité à l'œuvre ; c'est le règne du pire.

Quand, sur le bateau du retour, Ken, l'un des prisonniers, le menace de révéler sa conduite pour lui bloquer le chemin du monde politique, H tente de l'étrangler. Un autre prisonnier, M. Toda tuera H, dans un geste non prémédité, pour sauver Ken. Malgré la situation de légitime défense, se sentant coupable, M. Toda, l'antithèse de H, se privera de sa famille. Pour la protéger, il prendra une nouvelle identité qu'il gardera secrète. Les crimes de H se répercutent donc au-delà-de la guerre dans la suite des générations. La plus grande partie du roman est consacrée à cette suite, mais toute la souffrance nostalgique autour de l'absence du père ou du mari prend sa source dans l'inhumanité de H pour qui la guerre a été l'occasion rêvée, si l'on peut dire, de s'y vautrer impunément. Aki Shimazaki, qui n'a pas directement connu la guerre, s'en préoccupe et entend mettre en lumière une interprétation de la Deuxième Guerre qui fait la part des choses et dévoile, au besoin, les petites ou grandes abjections de l'armée de son pays sans négliger celles de l'ennemi. Ce n'est pas l'Histoire qu'elle veut réécrire. Comme d'autres auteurs qui parlent de la guerre, elle veut plutôt dévoiler les abus des proches, des frères, qui sont incapables de gestes fraternels. Elle aussi s'intéresse à tout ce qui brime la quête du soi; les abus en temps de guerre n'en sont qu'un élément qui participe presque toujours de l'affect ébranlé.

Incendies, pièce de Wajdi Mouawad, s'ouvre sur la lecture du testament de Nawal, la mère de jumeaux, Jeanne et Simon – les deux versants d'une tension intérieure, le désir de comprendre et la peur de savoir – qui exige d'eux une singulière quête des origines : une lettre à remettre à leur père inconnu et une autre destinée à leur frère également inconnu. J'examinerai, ici, surtout l'avilissement de Nihad, le « frère-père », cet infrahumain que la guerre a dépouillé de sa dignité.

Orphelin, dans un pays de conflit meurtrier, Nihad a toujours rêvé de retrouver sa mère. Jeune homme, il a voulu donner un « sens à sa vie » (MOUAWAD 2003 : 85). À cette fin, il s'est donc engagé dans un groupe armé, pour avoir un idéal, pour être utile, mais vite contaminé, devenu tireur redoutable, il confond la cause à défendre et le goût de tuer. Dans la scène 31, loufoque dans son horreur, il assassine un journaliste par amusement, tout en prenant sa photo, technique dont il est très fier. N'est-il pas un artiste photographe? Il se prend d'ailleurs pour un invité dans une émission de télé-réalité « I am very happy to be here at "Star T.V. Show" » (MOUAWAD 2003 : 77) dit-il au journaliste et il se met à chanter une chanson d'amour, en un anglais malhabile, prenant son fusil en guise de micro. Il se croit personnage de film ou de jeu vidéo violent, ayant perdu tout contact avec la réalité. Dans la scène 33, toujours en entrevue, il tire gratuitement sur des gens, comme s'il fallait battre un record. Tuer ne veut plus rien dire. Sa mitraillette est sa vie et il voit ses tirs comme création artistique : « And I shoot a poème to the people and it is the precision of my poème qui tue les gens et c'est pour ça que my photos is fantastic » (MOUAWAD 2003 : 80). Il est tout aussi brisé que sa langue l'est; il n'est plus que débris, sauf dans de rares moments de lucidité, où explore, il pense à la mère qu'il n'a pas connue. Il est si blasé et insensible à autrui que le camp ennemi le recrute parce qu'on le sent capable d'être un tortionnaire d'élite. Il est, en quelque sorte, valorisé pour sa déchéance meurtrière.

Jeanne et Simon, l'un à la suite de l'autre, traquent à rebours le parcours de leur mère pour résoudre l'énigme familiale : ils suivent deux fils, le fil singulier de leur mère et le fil collectif d'un pays détruit par une guerre civile où l'ennemi est le voisin, le proche. Jeanne finit par découvrir le secret de leur naissance : ils sont enfants d'un bourreau, donc de la guerre et de l'horreur. La quête de Simon débute alors et le conduit plus loin dans l'horreur; le bourreau est aussi le frère perdu, l'enfant de l'amour. L'effroi de cette vérité – du viol incestueux doublement violent de leur mère – émiette leurs certitudes et leur généalogie.

À la fin de la pièce, lorsque Nihad lit la lettre adressée au père, lui, le bourreau haï, indifférent, la déchire tout simplement. Par contre, quand il lit la lettre adressée au fils, il est touché; un peu de son humanité, perdue dans la haine et la vengeance, se réactive. Pourtant, lors de son procès pour crimes de guerre, fanfaron, il s'est montré fier de ses exploits, incapable de regret et de compassion. Wajdi Mouawad se garde bien de quantifier cette étincelle d'humanité qui durera ou ne durera pas. Nihad, qui a toujours cherché sa mère, l'avait trouvée; au lieu de l'aimer, lui « la machine à tuer » (MOUAWAD 2003 : 87), l'enfant soldat déshumanisé, devenu grand, l'a violée plusieurs fois, voulant la briser. Pour lui, les femmes incarnaient l'ennemi à conquérir, à

prendre de force, à avilir pour les dépouiller de leur dignité. Tout au plus étaient-elles des commodités comme on le voit dans trop d'œuvres de guerre.

À la fin de la pièce, rien n'est réglé et la question de la torture par le proche reste ouverte. Le crime de Nihad les dévore tous. Au-delà de la mort, Nawal condamne le tortionnaire, mais souhaite pour le fils une certaine rédemption. Quant aux jumeaux, elle leur suggère de commencer leur histoire hors généalogie, au moment où elle a pu écrire, ce geste étant pour elle une autre forme de naissance et le fondement même de son humanité et de sa dignité, la clé de sa survie en dehors de la vengeance. Derrière la guerre absurde, il y a donc aussi l'ignorance. Par sa réactualisation du mythe d'Œdipe et de Jocaste, Mouawad s'interroge sur les conséquences de la guerre qui sévissent longtemps après que les armes ont cessé de résonner. En prenant une famille, il donne un visage à la douleur; la mère comme ses enfants ne sont pas des êtres anonymes. Mouawad, enfant, a connu la guerre du Liban qui traverse la plupart de ses œuvres, formant soit la toile de fond soit le cœur même de l'œuvre. *Incendies* exprime les douleurs inextinguibles émanant de la guerre et de l'ignorance.

Par leurs œuvres, ces auteurs veulent créer des archives littéraires pour que l'on se souvienne, pour que l'on soit vigilant, pour que les crimes aient des conséquences, pour que les crimes ne soient plus que des statistiques, pour dépasser les commémorations que l'on fait autour des victimes des conflits armés qui concernent le groupe. Ils se préoccupent de l'individu au sein du groupe et de la souffrance particulière parce qu'elle est plus sentie, plus vraie, plus mesurable.

Même volonté de mémoire dans le roman de Rawi Hage *Parf m de po`ssièrè* qui se joue des conflits idéologiques et politiques et refait la guerre civile libanaise à partir de deux jeunes, Bassam et Georges, dont l'amitié s'efface peu à peu au contact de la corruption et du mal qui infectent toute la vie. Bien que Hage parle aussi de l'impact de la guerre sur la collectivité, notamment Beyrouth est représentée comme suicidaire. À la manière des chiens abandonnés redevenus sauvages, nombre de ses habitants n'agissent plus qu'en meute pour voler et pour tuer. Le temps s'y règle à l'aune du désespoir qui parfume l'atmosphère de sang et de violence. Le revolver, l'objet convoité par les deux adolescents, symbolise effectivement la prolifération de la violence. Le revolver donne aussi accès à la masculinité; au début, c'est, pour eux, un jeu, ils ne sont que des amateurs, mais avec le temps, le revolver les fait entrer dans le club des hommes, les vrais, les durs. Ce sera la perte de George qui mourra en jouant à la roulette russe avec son propre revolver. Pour Bassam, le revolver fait écran et cache son désespoir. Sans lui, il se sent nu, perdu, sans valeur, sans identité, en même temps, il voudrait pouvoir s'envoler hors de la démence mortifère.

Parf m de po`ssière, traversé par un humour noir et narré de façon rapide, un peu à la mode des romans policiers américains, relève de l'urgence et du devoir de mémoire devenu inéluctable. Lors de la parution, dans une entrevue, Rawi Hage expliquait :

Ça m'a pris 20 ans pour avoir le courage d'écrire sur cet événement. Peut-être parce que j'étais en mode de survie, que j'étais préoccupé à me refaire une vie ailleurs et que j'ai voulu en partie laisser ce drame derrière moi, l'enfouir loin dans ma tête... Une chose est sûre : je n'avais pas le but d'écrire sur cette guerre, mais c'est ça, juste ça, qui est venu (*LE DROIT* 2007 : A14).

Le roman de Hage, mi-fiction, mi-réalité, n'analyse ni la guerre ni les postures politiques. Bien que certains combats réels soient mentionnés, Hage s'attarde surtout sur la portée de la guerre sur les jeunes gens. En particulier, il met en scène la métamorphose de Georges et de Bassam. Georges, qui s'engage dans la milice, perd peu à peu tout sens moral et devient celui qui trahit son meilleur ami comme d'ailleurs il trahit son camp en étant agent double. Rapidement, contaminé par la démesure ambiante, il se transforme en machine à tuer et son univers se réduit rapidement à la violence. Bassam, aussi, aime affronter le danger, mais ni suicidaire ni martyr, il refuse de s'engager dans le combat actif soupçonnant qu'il y perdrait tout à fait son âme. Comme beaucoup d'autres, il vit de larcins, plus ou moins importants, et se sent glisser vers l'inhumanité.

Le romancier multiplie les exemples de perte de repères et de déchéance autour des deux jeunes pour rendre presque palpable l'horreur qui imprègne la ville. La dégradation de la place de la femme tant au niveau intime et familial que dans la société illustre avec force l'écroulement des valeurs. Pour la plupart des hommes, les femmes et les jeunes filles ne sont plus que des commodités; un mari prête même sa femme à d'autres hommes. Georges séduit l'amoureuse de Bassam pour bien montrer à ce dernier la fin de leur amitié. On ne compte plus les viols de femmes et de petites filles qui sont, par la suite, tuées. La disproportion des gestes de violence s'amplifie de jour en jour : une place de stationnement convoitée est l'occasion de coups de feu; en dehors du combat, un chef de milice tue sur son passage pour prouver sa force et faire régner la peur; le commerce de l'alcool et de la drogue est florissant, même des enfants s'en mêlent. De part et d'autre, on a vite perdu de vue les raisons du conflit; malgré les discours des uns et des autres, il n'y a plus de cause à défendre, mais seulement un ennemi à anéantir.

À la mort de sa mère, Bassam constate son dérapage : « J'étais devenu une créature plus proche du chien que de l'espèce humaine » (HAGE 2007 : 111). Il ne veut pas se transformer en machine à tuer et ne pense qu'à fuir, car la guerre n'est que désillusion politique et religieuse où chacun « pense

toujours à soi d'abord et avant tout » (HAGE 2007 : 134). Par ce roman, Rawi Hage donne à voir un monde fictif qui prend sa source dans un monde réel extratextuel, interprété, transposé ou reconfiguré, notamment certaines scènes de massacres représentent des événements réels, d'autres sont inventées; le trafic des armes suit des routes fictives, d'autres correspondent au marché noir documenté. En entrevue, l'écrivain insiste sur le caractère fictionnel de son roman : « Je refuse de départager ce qui est fiction de ce qui est réalité. C'est mon privilège d'écrivain » (MONTPETIT 2007). Son roman, à la fois, un regard, une interrogation, un refus de toutes contraintes qu'elles soient religieuses, idéologiques ou politiques, le dire d'un affect, exprime avant tout la persistance des traces qu'il faut dévoiler, raconter et soulève la question de l'oubli, sans y répondre. À la fin du roman, après avoir séjourné à Paris, Bassam part pour Rome, mais ses nuits se passent à Beyrouth. Saura-t-il mettre fin à la spirale de la haine et de la violence? Rawi Hage se garde bien de suggérer une réponse, quoiqu'il montre Bassam capable de regret.

Au terme de cette étude, force est de constater que les œuvres ici présentées font un travail de « remémoration de l'advenu » (RICŒUR 2000 : 656) qui complète les commémorations plus formelles, tels que les monuments, les musées, les livres d'histoire. Leur lecture met en lumière des rôles de la mémoire en littérature, en particulier celui de replacer dans la mémoire collective une mémoire intime, la mémoire des âmes blessées, « le malheur qui n'oublie pas » (RICŒUR 2000 : 615). Les écrivains retenus parlent des drames humains en temps de guerre ou juste après; ils parlent avec les petites gens, avec les parents ou leurs enfants, ou pour eux; ils donnent une voix distincte à ceux que l'Histoire regroupe en collectivité. Par l'écriture, ces écrivains luttent contre l'effacement, la banalisation, la muséification du passé en y replaçant l'expérience individuelle, d'autant plus que le passé n'est jamais ni fixe ni pur (ROBIN 2003 : 317). Que ces auteurs mettent en récit une mémoire fictive ou une mémoire plus autobiographique, ils posent les mêmes questions autour de la guerre. En effet, tous s'interrogent sur le soi intime perdu et blessé, en temps de guerre ou juste après, et sur les suites de cette blessure. Au fond, ils se demandent tous, « Comment se retrouver ? », « Comment reconquérir son humanité? », « Comment vivre avec ça? ». De Jean-Jules Richard à Rawi Hage, il ne s'agit pas de démontrer le mal et d'insuffler des réponses pour le contrer, mais bien de montrer le mal qui persiste dans les *après-g`erres*. L'idée de réponses solides et claires va à l'encontre des œuvres étudiées qui n'ont pas d'intention didactique. Néanmoins, le récit des drames personnels liés à la guerre, de la contamination de la haine à la continuation du passé dans le présent, invite les lecteurs à aussi entrer dans l'interrogation et à trouver leurs

propres réponses à la prolifération des guerres et à leurs conséquences irréversibles. Notamment, sans doute aussi aident-elles à soupçonner les drames invisibles des guerres courantes ou encore à comprendre les suicides trop fréquents des soldats qui, coincés dans l'irréversibilité des horreurs vécues, ne se racontent pas.

Selon le philosophe Olivier Abel, « Une communauté peut être rassemblée par une interrogation vive et neuve. C'est elle qui nous rend contemporains » (ABEL 2000 : 239). En ce sens, malgré les générations et les origines différentes, ces écrivains forment une communauté à laquelle les lecteurs peuvent adhérer en se posant les mêmes questions sans toutefois s'attendre à une réponse unique.

De Jean-Jules Richard à Rawi Hage, leur lieu d'écriture et leurs premiers lecteurs sont canadiens ou québécois, selon le cas. Les événements conflictuels qu'ils ont en mémoire et qu'ils mettent en récit sont hors nation, hors territoire, mais leurs préoccupations premières privilégient le bouleversement des consciences en période de conflits dans un contexte toujours personnalisé. Ils veulent sortir les victimes de l'anonymat de la masse. De même, ils tentent de débusquer les coupables qui ne sont pas toujours ceux, ou seulement ceux, que la justice rejoint ou que les peuples dénoncent. Ce bouleversement des consciences, qu'il découle de la guerre du Liban, de la guerre civile espagnole ou des suites de la Deuxième Guerre, pose la question de l'inhumanité envahissante, et en ce sens, est à la fois spécifique, particulier, local si l'on veut, et universel. De plus, la culture locale, en s'interrogeant sur un événement hors frontière, apprend sur elle-même. D'une certaine façon, au-delà des cultures locales et des situations nationales, les peuples partagent une « même vague mémorielle de fond » (NORA 1994 : 187).

Ces œuvres de guerre sont invocatoires et incantatoires comme si écrire la guerre pouvait empêcher la guerre ou, à tout le moins, rendre la suite envisageable. Elles reconnaissent ou imaginent ce qui s'est passé et *redonnent* ainsi *sa chance à temps* ouvrant alors la possibilité de la réparation du soi comme du monde : « Les chagrins, quels qu'ils soient, deviennent supportables si on les mets en récit ou si l'on en tire une histoire » (Dinesen cité dans RICŒUR 2006 : 12).

Bibliographie

ABEL, Olivier (2000), *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*, Paris, PUF.

- CAPDEVILA, Luc (2003), « Mémoire de guerre », in *La Mémoire. Le Temps des savoirs. Revue interdisciplinaire de l'Institut universitaire de France*, n° 6, pp. 69-91.
- FOLCH-RIBAS, Jacques (2011), *Paco*, Montréal, Boréal.
- HAGE, Rawi (2007), *Parfum de poésie* traduit par Sophie Voillot, Montréal, Alto.
- KATTAN, Naïm (2001), *L'écrivain migrant. Essais sur des cités et des hommes*, Montréal, Hurtubise HMH.
- MARTIN, Jean-Clément (2002), « Les mots de la violence : les guerres révolutionnaires », Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, Christian Ingrao et Henri Rousso (dir.), *La violence de guerre. 1914-1945*, Paris, IHTP CNRS, pp. 27-42.
- MOUAWAD, Wajdi (2003), *Incendies*, Montréal / Arles, Leméac / Actes sud.
- NORA, Pierre (1984), « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les lieux de la mémoire, I La République*, Paris, NRF / Gallimard, pp. XVII-XLII.
- ____ (1994), « La loi de la mémoire », *Le Débat*, n° 78, janv.-fév. 1994, pp. 187-191.
- PATERSON, Janet (2002), « L'écriture migrante au Québec », Marc Maufort et Franca Bellarsi, (dir.), *Reconfigurations : Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, pp. 42-59.
- RICHARD, Jean-Jules (1948), *Neuf jours de haine*, Montréal, Éditions de l'arbre.
- RICŒUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- ROBIN, Régine (2003), *La mémoire sacrée*, Paris, Stock.
- SHIMAZAKI, Aki (2008), *Zakuro*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud.
- WERBOWSKI, Tecia (1995), *Le mur entre nous*, traduit du polonais par Martin Gupe, Montréal, Club Québec Loisirs.
- LAPLANTE, Laurent (2000), « La guerre comme une folie permanente ». *Nuit Blanche*, n° 78, 2000, pp. 43-46. <http://id.erudit.org/2089ac>. Consulté le 10 avril 2013.
- MONTPETIT, Caroline (2007), « Parfum de violence et désillusion », <http://www.ledevoir.com/culture/livres/164707/parfum-de-violence-et-de-desillusion> 17 novembre. Consulté le 15 avril 2013.
- TREMBLAY, Victor-Laurent (2002), « L'ambiguïté de Neuf Jours de haine : Roman de guerre dionysiaque et canadien », *SCL / ELC*, vol. 27, n° 2, s.p. <http://journal.hil.nb.ca/index.php/scl/article/view/12793/13777>. Consulté le 12 avril 2013.

Lucie LEQUIN

RICŒUR, Paul (2006) « Mémoire. Histoire, Oubli », *Esprit*, mars-avril, pp. 20-29,

http://www.fondsriceur.fr/photo/M_H_O_%20article%20Esprit%202006.pdf.

Consulté le 30 mai 2013.

TREMBLAY, Odile (2011), « Les zones de l'enfance de Jacques Folch-Ribas », *Le Devoir*, 5 février.

<http://www.ledevoir.com/culture/livres/316121/les-zones-de-l-enfance-de-jacques-folch-ribas>. Consulté le 6 mai 2013.