



Université du Québec  
à Rimouski

**ENTRE NATURE ET HISTOIRE : TRANSFORMATIONS DU  
PERSONNAGE CONTEMPORAIN DANS *DU BON USAGE DES ÉTOILES* (2008),  
*LES LARMES DE SAINT LAURENT* (2010) ET *LA PORTE DU CIEL* (2011)  
DE DOMINIQUE FORTIER**

Mémoire présenté  
dans le cadre du programme de maîtrise en lettres  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© **JULIE LARIVIÈRE**

Août 2020

### **Composition du jury :**

Roxanne Roy, présidente du jury, UQAR

Katerine Gosselin, directrice de recherche, UQAR

Isabelle Daunais, examinatrice externe, Université McGill

Dépôt initial : Avril 2020

Dépôt final : Août 2020

## **Avertissement**

**Service de la bibliothèque**  
de l'Université du Québec à Rimouski

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

## Remerciements

Je remercie chaleureusement ma directrice Katerine Gosselin pour son indéfectible soutien au cours de ces trois années. Elle a su me diriger avec rigueur, savoir et passion afin de mener à bien ce projet, que je n'aurais pu accomplir seule. Mille mercis pour son éternelle présence, pour ses discussions enrichissantes et pour l'opportunité d'œuvrer à ses côtés comme assistante de recherche. Je termine mon cheminement universitaire grandie, autant personnellement que professionnellement.

Mes remerciements vont aussi à mes parents qui ont su m'appuyer dans ce parcours singulier. Votre appui n'a jamais flanché lors de ces dernières années. Ce projet n'aurait pas vu le jour sans vous. Merci à mes amies qui ont été à mes côtés dans les hauts comme dans les bas et qui avaient toujours les paroles justes pour m'encourager : Amélie Blanchette, Clarine Brethenoux et Emmy Lapointe. Merci à tous mes amis et collègues universitaires pour avoir fait de ces dernières années les plus belles à ce jour.

Finalement, je remercie l'UQAR et sa fondation pour les bourses reçues au cours de mon cheminement universitaire, qui ont permis de m'alléger d'un poids financier, notamment la bourse d'accueil de deuxième cycle ainsi que la bourse d'excellence en recherche (maîtrise) pour le programme en lettres.

## Résumé

Ce mémoire porte sur les trois premiers romans de l'autrice québécoise Dominique Fortier, *Du bon usage des étoiles* (2008), *Les larmes de saint Laurent* (2010) et *La porte du ciel* (2011). En prenant appui sur les travaux de René Audet et Nicolas Xanthos sur les transformations du personnage romanesque contemporain (*Le roman contemporain au détriment du personnage*, 2014 ; *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, 2019), il étudie la fragilisation du statut d'agent de l'histoire chez les personnages de Fortier. L'hypothèse proposée est celle d'une mise à l'avant-plan des éléments naturels dans chacun des romans étudiés, qui reléguerait les personnages à l'arrière-plan. Le mémoire convoque ainsi l'approche écocritique, développée dans les dernières décennies principalement dans le monde anglo-saxon (Buell, Garrard, Glotfelty), qui étudie dans les œuvres la relation entre les êtres humains et l'écologie. Conjuguée aux travaux sur le personnage contemporain, l'approche écocritique permet d'étudier le transfert d'agentivité des personnages aux éléments naturels dans les trois premiers romans de Fortier, qui procéderaient respectivement à un effacement, une mise en suspens puis un recommencement du personnage romanesque.

## Abstract

The present thesis examines the Quebecois author Dominique Fortier's first three novels, *Du bon usage des étoiles* (2008), *Les larmes de saint Laurent* (2010) and *La porte du ciel* (2011). Building on René Audet and Nicolas Xanthos's work on the transformations of the contemporary novel's character (*Le roman contemporain au détriment du personnage*, 2014; *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, 2019), it studies the weakening of the status of historical agent in Fortier's characters. The proposed hypothesis is that the natural elements in each of the novels studied are brought to the forefront, thus relegating the characters to the background. The thesis therefore calls upon the ecocriticism approach, mainly developed in the last decades in the Anglo-Saxon world (Buell, Garrard, Glotfelty), which studies the relations between humans and ecology within novels. Paired with the research on the contemporary character, the ecocriticism allows an analysis of the character's transfer of agency to the natural elements in Fortier's first three novels, which would correspondingly proceed to an erasure, a postponement and a recommencement of the novel's character.

## Table des sigles utilisés

À noter que les références aux œuvres principales du corpus seront indiquées par le sigle correspondant, suivi de la page, et insérées entre parenthèses dans le corps du texte.

*Du bon usage des étoiles : BU*

*Les larmes de saint Laurent : LSL*

*La porte du ciel : PC*

## Table des matières

Avertissement.....	p. iii
Remerciements.....	p. iv
Résumé.....	p. v
<i>Abstract</i> .....	p. vi
Table des sigles utilisés.....	p. vii
Table des matières.....	p. viii
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>p. 1</b>
1. Présentation du sujet et problématique.....	p. 1
2. État de la question.....	p. 6
3. Hypothèse.....	p. 14
4. Méthodologie et cadre théorique.....	p. 15
<b>CHAPITRE 1 – L’effacement du personnage contemporain dans <i>Du bon usage des étoiles</i></b> .....	<b>p. 18</b>
1. Le personnage conquérant et dominateur de la nature.....	p. 18
2. La <i>wilderness</i> selon l’écocritique, de la modernité à la postmodernité.....	p. 30
3. Confrontation à l’étrangeté de la nature ( <i>wilderness</i> ).....	p. 40
4. S’effacer dans la nature, être effacé de l’histoire.....	p. 46
<b>CHAPITRE 2 – Le personnage contemporain au rythme de la nature dans <i>Les larmes de saint Laurent</i></b> .....	<b>p. 55</b>
1. Un personnage agi par la nature.....	p. 55
2. Baptiste Cyparis d’antique à contemporain, ou l’impossible retour.....	p. 63
3. Les mathématiques et la musicalité de la nature.....	p. 71
4. Filiation sous le signe des <i>love waves</i> .....	p. 84
<b>CHAPITRE 3 – La nature comme narratrice : reprendre l’histoire dans <i>La porte du ciel</i></b> .....	<b>p. 96</b>
1. Une matière historique hétérogène.....	p. 99
2. Questionner l’histoire, questionner le roman historique.....	p. 110
3. La fondation d’une histoire.....	p. 116
4. Un appel au recommencement.....	p. 127
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>p. 138</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>p. 146</b>

## INTRODUCTION

### 1. Présentation du sujet et problématique

La littérature contemporaine aussi bien française que québécoise est caractérisée par une série de transformations. Ces transformations, cependant, comme le remarquait déjà Bruno Blanckeman en 2002<sup>1</sup>, ne font pas table rase du passé, mais y puisent une matière féconde, proliférante :

Ni *tabula rasa*, ni *eadem sed aliter* : nourrie au legs d'un intertexte d'autant plus rien que concentré par pressions critiques, la fiction se sait indistinctement créatrice et syncrétique, et n'entend pas plus brûler le passé que le faire renaître de ses cendres. Elle laisse les figures romanesques se développer en arborescence depuis de multiples souches de tradition enchevêtrées<sup>2</sup>.

Ni recommencement à zéro, ni imitation ou reprise, la littérature contemporaine emprunte librement des figures et des formes à des traditions diverses, qu'elle transforme par leur mélange, leur hybridation ou leur détournement. Ainsi, Frances Fortier et Andrée Mercier ont montré comment le « retour des normes romanesques<sup>3</sup> » dans la littérature contemporaine s'accompagne d'une transformation du pacte romanesque lui-même : « la production narrative contemporaine européenne et nord-américaine montre que l'adhésion au raconté est délibérément mise en procès par des modalités inédites d'instauration et de contestation du pacte romanesque<sup>4</sup> ». De même que le pacte romanesque et l'activité de

---

<sup>1</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002.

<sup>2</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, ouvr. cité, p. 7.

<sup>3</sup> Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

<sup>4</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 7-8.

transmission narrative, le personnage romanesque est directement affecté par le brassage et l'hybridation ou le syncrétisme, pour reprendre le mot de Blanckeman, qui s'opèrent dans la littérature contemporaine. Dans un numéro récent de *L'esprit créateur*<sup>5</sup>, René Audet et Nicolas Xanthos inventorient ces transformations que les œuvres narratives du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle font subir au personnage. Avec leurs collaborateurs, ils démontrent que le personnage tend à s'effacer dans le roman contemporain, que ce soit en raison de son rapport problématique au temps et à la mémoire, de son incapacité à saisir le monde ou de son identité imprécise.

L'œuvre de la romancière québécoise Dominique Fortier s'inscrit dans ce double mouvement de reprise et de transformation des figures ou formes romanesques traditionnelles. Ses romans *Du bon usage des étoiles* (2008)<sup>6</sup>, *Les larmes de saint Laurent* (2010)<sup>7</sup>, *La porte du ciel* (2011)<sup>8</sup>, *Au péril de la mer* (2015)<sup>9</sup> et *Les villes de papier* (2018)<sup>10</sup>, en plus de *Révolutions* (2014)<sup>11</sup> écrit avec Nicolas Dickner et de *Pour mémoire*<sup>12</sup> écrit avec Rafaële Germain, reprennent pour la plupart des événements ou des personnages historiques, avec une prédilection pour la période qui va du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à l'entre-deux guerres ; ces événements et personnages historiques sont

---

<sup>5</sup> René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *L'esprit créateur*, vol. 54, n° 1 (*Le roman contemporain au détriment du personnage*), 2014.

<sup>6</sup> Dominique Fortier, *Du bon usage des étoiles*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2010 [2008]. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BU*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>7</sup> Dominique Fortier, *Les larmes de saint Laurent*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2012 [2010]. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LSL*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>8</sup> Dominique Fortier, *La porte du ciel*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2014 [2011]. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>9</sup> Dominique Fortier, *Au péril de la mer*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2016 [2015].

<sup>10</sup> Dominique Fortier, *Les villes de papier*, Québec, Alto, 2018.

<sup>11</sup> Nicolas Dickner et Dominique Fortier, *Révolutions*, Québec, Alto, 2014.

<sup>12</sup> Dominique Fortier et Rafaële Germain, *Pour mémoire (Petits miracles et cailloux blancs)*, Québec, Alto, 2019.

invariablement romancés, l'autrice se gardant toujours dans ses préfaces ou postfaces de faire du roman historique<sup>13</sup>. Les modalités de reprise propres aux romans de Dominique Fortier ont pour particularité de donner une place grandissante aux éléments naturels dans la reconstitution historique : les trois premiers romans de l'autrice tout particulièrement, soit *Du bon usage des étoiles*, *Les larmes de saint Laurent* et *La porte du ciel*, racontent des moments de l'histoire où la nature a joué un rôle déterminant et tenu une place centrale.

*Du bon usage des étoiles* raconte l'expédition de John Franklin partie à la conquête du passage du Nord-Ouest, de son départ en 1845 jusqu'à la mort des derniers survivants en 1848. Trois narrateurs racontent parallèlement cette histoire par fragments alternés : le narrateur principal est Francis Crozier, second à bord ; sa narration est complétée par celle de Franklin lui-même par le biais de son journal de bord ; finalement, un narrateur anonyme suit le quotidien, pendant les longues années de l'expédition, de lady Franklin et de sa nièce Sophia, pour qui bat le cœur de Crozier, dans l'Angleterre victorienne. Les trois récits produits évoluent vers une même impasse, alors que l'expédition prend une tournure tragique : si la première année de navigation se déroule sans embûche, l'équipage se retrouve englacé sur la côte du King William's Land lors de son deuxième hiver en Arctique. Cette situation d'englacement provoque un lent mais certain revirement narratif. Les deux bateaux et leurs membres, en effet, sont des invités indésirés sur la glace qui, dans un renversement ironique, les conquiert : « Ainsi exposé, le pavillon semblait signifier sans équivoque que c'était la glace qui avait pris possession de l'expédition de Sa Majesté, et non pas l'inverse » (*BU*, p. 289). Par ailleurs, l'Arctique est immense, comparativement

---

<sup>13</sup> Voir par exemple la « Note de l'auteur » qu'ajoute Dominique Fortier en guise de postface au *Bon usage des étoiles* (*BU*, p. 339) : « Le récit qui précède ne se veut pas autre chose qu'un roman ; s'il est en partie inspiré d'événements véridiques et si plusieurs des personnages sont basés sur des personnes réelles, il ne prétend ni à l'objectivité ni à l'exactitude historique et appartient tout entier au domaine de la fiction ».

aux navigateurs qui, dans ce paysage gelé, sont minuscules et complètement démunis, inadaptés. Ils y apparaissent comme des éléments intrus, qui ne cadrent pas dans le paysage. Ainsi, dans ce tableau composé presque exclusivement de blanc, les personnages du *Bon usage des étoiles* sont des éléments hétérogènes dans un environnement d'une blancheur homogène qui les exclut petit à petit jusqu'à leur effacement.

*Les larmes de saint Laurent* est un roman divisé en trois parties autonomes, dont chacune met en scène des personnages différents. La première partie, « Monstres et merveilles », porte sur Baptiste Cypris, le survivant de l'éruption de la montagne Pelée en 1902, qui échoue dans le cirque américain Barnum and Bailey, où il se lie successivement avec deux femmes. Cette première partie se clôt alors que Baptiste, accusé d'avoir causé un incendie criminel, est contraint de quitter le cirque, les deux femmes qu'il a aimées posant la main sur leur ventre en le regardant partir, annonçant la naissance d'enfants dont Baptiste ignorera l'existence. La deuxième partie du roman, « L'harmonie des sphères », reprend la biographie du mathématicien anglais Edward Love. Comme la partie précédente, « L'harmonie des sphères » se termine sur la séparation du père et de ses deux enfants, alors qu'Edward Love se réfugie dans son travail après la mort en couches de sa femme bien aimée, Garance, qui a donné naissance à deux jumeaux qu'il confie à sa mère. Tandis que les deux premières parties des *Larmes de saint Laurent* traitent de personnages historiques, la troisième, « Love waves », a pour sujets Rose Cypris et William Love, les descendants imaginaires de Baptiste Cypris et d'Edward Love. L'élément qui scelle la composition tripartite du roman est un lien de filiation entre les personnages, qui se manifeste par la répétition. Les parcours des descendants, en effet, recourent en plusieurs points ceux de leurs ancêtres respectifs ; l'irrépressible attraction

qu'exerce la montagne sur Baptiste, par exemple, de même que la fascination d'Edward pour les séismes et les tremblements de terre se perpétuent en leurs descendants Rose et William. Les éléments naturels semblent dominer, rythmer la vie des ancêtres comme des descendants. Les montagnes, les volcans, les tremblements de terre et, plus largement, les lois qui régissent la nature se trouvent ainsi au cœur de la vie des personnages et maîtres de leur destin.

*La porte du ciel* réunit une pluralité d'histoires dont le point commun est, pour la plupart, de se dérouler en Nouvelle-Orléans dans le contexte de la guerre de Sécession. Ces histoires multiples semblent être racontées par un narrateur unique qui, cette fois, est lui-même présenté comme un élément naturel, le plant de coton, qui ouvre ainsi le roman :

On m'appelle Roi Coton, je suis blanc comme neige, je suis mille et je suis l'un. Suivez-moi maintenant, car nul ne saurait mieux vous guider en cette terre de fous, en ce pays de marécages, moitié boue et moitié eau, mangé par le soleil. Ne craignez rien. Simplement, ayez soin de mettre vos pas dans les miens, et prenez garde aux serpents. (*PC*, p. 10)

En plus d'être le narrateur du roman, le coton est un motif qui relie les différentes histoires racontées : on le retrouve dans chacune d'elles, soit dans sa forme primaire, lorsqu'on suit les cueilleurs dans les plantations, soit dans une forme transformée, lorsqu'il enveloppe, réchauffe et panse les plaies des personnages, ou lorsqu'il sert de matériau pour les courtepointes ou pour la broderie. Par ailleurs, *La porte du ciel*, qui s'annonce comme un roman sur la guerre de Sécession, ne la raconte que très peu, et ce, depuis un point de vue toujours éloigné. Cet événement historique majeur n'ébranle pratiquement pas le quotidien des personnages, qui n'en reçoivent, en fait, que quelques échos lointains. Il en ressort que l'histoire de *La porte du ciel* est celle du coton lui-même, narrateur et objet du roman, alors que la guerre de Sécession et les personnages, historiques comme fictionnels, sont relégués au second plan.

De ce fait, progressivement du *Bon usage des étoiles* à *La porte du ciel* en passant par *Les larmes de saint Laurent*, le statut du protagoniste dans les romans de Dominique Fortier est ébranlé. Ce mémoire de maîtrise s’attardera à étudier comment, dans ces trois romans, la composition romanesque fragilise de plus en plus le personnage dans son rôle de protagoniste, au profit des éléments naturels (glaciers, montagnes et volcans, coton) qui sont mis à l’avant-plan de l’histoire. Il prolongera ainsi les travaux d’Audet et Xanthos sur les transformations du personnage romanesque contemporain en leur conjuguant les acquis récents des études écocritiques.

## 2. État de la question

L’œuvre de Dominique Fortier, récompensée par plusieurs prix prestigieux, est déjà bien établie dans la littérature québécoise contemporaine : *Du bon usage des étoiles* a remporté le Prix Gens de mer (Festival Étonnants voyageurs de Saint-Malo) et a été finaliste du Prix littéraire du Gouverneur général en 2009, *Les larmes de saint Laurent* a été finaliste au Prix littéraire des collégiens en 2011, et *Au péril de la mer* a remporté le Prix du Gouverneur général, catégorie romans et nouvelles de langue française, en 2016. Malgré cette reconnaissance de l’institution littéraire, la critique universitaire s’est peu intéressée à l’œuvre de Dominique Fortier. Si certains chercheurs la mentionnent en exemple dans leurs travaux sur la littérature québécoise contemporaine<sup>14</sup>, on ne compte à

---

<sup>14</sup> Voir Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette, « Mosaïque : l’écriture des femmes au Québec (1980-2010) », dans *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2 (*Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?*), 2014, p. 39-61 ; Dominique Garand, « Le sujet et l’hétérogène », *Voix et Images*, vol. 43, n°2 (*La bande dessinée québécoise*, dir. Carmélie Jacob et Catherine Saouter), 2018, p. 141-148 ; Krzysztof Jarosz, « Jadis et maintenant », *Voix et Images*, vol. 38, n° 3 (*Michael Delisle*, dir. Daniel Laforest et Michel Nareau), 2013, p. 136-140 ; Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer, « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la “Renaissance québécoise” », *Études françaises*, vol. 52, n°2 (*Nouvelles maisons d’édition, nouvelles perspectives en littérature québécoise ?*, dir. Andrée Mercier et Élisabeth Nardout-Lafarge), 2016, p. 47-63 ; Marie-Pier Luneau, « De cueilleur de cerises à écrivains », *Voix et Images*, vol. 43,

ce jour que quelques travaux universitaires abordant son œuvre, dont la plupart ont été publiés entre 2017 et 2019<sup>15</sup>. Deux de ces articles, « Le temps immobile du héros contemporain<sup>16</sup> », de Manon Auger, et « L’histoire malgré le roman historique<sup>17</sup> », de Dominique Garand, touchent de plus près à notre sujet d’étude. Le travail de Manon Auger aborde la question de l’héroïsme dans le roman contemporain, qui ne peut être compris comme l’héroïsme de la modernité. Auger prend notamment en exemple le personnage de Francis Crozier du *Bon usage des étoiles* qu’elle oppose à Sir John Franklin pour montrer que Crozier est le véritable héros du roman. Cet héroïsme serait induit par le « temps immobile » de Crozier : « Son temps à lui est manifestement le temps court, le temps de l’écriture de soi et de l’immobilité, le présent du récit et de l’histoire qu’il est train de vivre et d’écrire<sup>18</sup> ». Quant à l’article de Dominique Garand, s’il ne porte pas sur un roman retenu dans le corpus d’étude de ce mémoire, s’intéressant plutôt au quatrième roman de Fortier *Au péril de la mer*, il pose des questions semblables à celles que nous étudions dans *La porte du ciel*. Dans son travail, Garand montre bien, par l’exemple des œuvres d’Éric Plamondon (*Ristigouche, Taqawan*) et de Dominique Fortier (*Au péril de la mer*), qu’un renouveau du roman historique est possible par un traitement différent, moins traditionnel, de la matière historique. Nous verrons qu’un tel traitement de la matière historique sous-

---

n° 3 (*Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain*, dir. Marise Belletête et Marie-Pascale Huglo), 2018, p. 93-111.

<sup>15</sup> Voir Audrey Camus, « Le récit des femmes poètes », *Voix et Images*, vol. 44, n° 2 (*Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises*, dir. Manon Auger et Marion Kühn), 2019, p. 113-117 ; Catherine Khordoc, « From Migrant to Transnational: Contemporary Québécois Writing (1999-2010) », *Québec Studies*, vol. 63, 2017, p. 79-98.

<sup>16</sup> Manon Auger, « Le temps immobile du héros contemporain (Fortier, Chen, Huglo) », *Voix et Images*, vol. 44, n° 2 (*Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises*, dir. Manon Auger et Marion Kühn), 2019, p. 67-83.

<sup>17</sup> Dominique Garand, « L’histoire malgré le roman historique », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3 (*Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain*, dir. Marise Belletête et Marie-Pascale Huglo), 2018, p. 121-130.

<sup>18</sup> Manon Auger, « Le temps immobile du héros contemporain », art. cité, p. 76.

tend *La porte du ciel*, tout en reprenant pourtant, c'est ce que nous tenterons de montrer dans notre troisième et dernier chapitre, certains traits caractéristiques majeurs du roman historique.

Le seul travail universitaire d'envergure comportant une analyse d'un roman de Fortier que nous avons recensé est le mémoire de maîtrise d'Eric N. Dahl (2013)<sup>19</sup>, qui étudie la thématique et la symbolique de l'apocalypse dans quatre romans québécois, dont *Les larmes de saint Laurent*. Dahl s'intéresse plus précisément à la première partie de ce roman, « Monstres et merveilles », qui porte sur Baptiste Cyparis, afin de montrer que la thématique apocalyptique n'y est pas seulement synonyme de destruction mais aussi de renaissance. La renaissance est selon Dahl ce qui unit les trois parties des *Larmes de saint Laurent*, et s'illustre dans les personnages de Rose et de William qui assurent, dans la troisième partie du roman, la renaissance de leurs ancêtres, présentés respectivement dans les première et deuxième parties. Cependant, Dahl montre que cette renaissance repose sur une transmission ou un legs (*legacy*) qui dépasse l'agentivité humaine :

The notion of legacy goes beyond the limits of mankind, of human flesh. From early on in the novel, *perpetuity is embodied in the motif of stone*: Baptiste is spared from the volcanic destruction by the thick wall of his prison cell, Edward Love studies the movement of the Earth's rocky crust during earthquakes, the silhouettes of the residents of Pompeii are carbonized in the cooled lava rock, and finally, Rose Cyparis and William Love unite in the stone mausoleum in the Cimetiere Mont-Royal in Montreal<sup>20</sup>.

Ainsi, les trois parties du roman de Fortier sont liées par la continuité générationnelle, mais aussi par la pierre, c'est-à-dire un élément naturel, qui constitue un principe de liaison non seulement entre chacun des personnages mais entre chacune des histoires racontées dans

---

<sup>19</sup> Eric N. Dahl, *A Comparative Study of Secular Accounts of the Apocalypse in Four Contemporary Novels: Kurt Vonnegut's Galápagos, The Road by Cormac McCarthy, Nicolas Dickner's Tarmac, and Les larmes de saint Laurent by Dominique Fortier*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2013.

<sup>20</sup> Eric N. Dahl, *A Comparative Study of Secular Accounts of the Apocalypse in Four Contemporary Novels*, mémoire cité, p. 117.

*Les larmes de saint Laurent*. C'est elle, ici, qui produit et assure le lien. Ces conclusions de Dahl signalent la mise à l'avant-plan d'un élément naturel dans un roman de Dominique Fortier que nous aussi avons retenu pour le corpus d'étude, confortant notre approche.

En l'absence de plus amples travaux portant sur l'œuvre de Dominique Fortier, les travaux sur les transformations du personnage contemporain nous permettront d'aborder celles qui s'opèrent dans le corpus d'étude. Le numéro de *L'esprit créateur* intitulé *Le roman contemporain au détriment du personnage*, dirigé par René Audet et Nicolas Xanthos, s'avère incontournable. Les deux chercheurs identifient dans leur introduction au numéro trois causes principales de l'effacement du personnage dans le roman contemporain : la remise en question de l'unité du personnage, l'effacement de son historicité et la remise en question de sa capacité à être accueilli par le langage. Ces trois causes correspondent à trois axes dans lesquels s'inscrivent les contributions réunies, qui les exemplifient dans différentes œuvres narratives contemporaines. Je retiens plus particulièrement de ce collectif les développements qui concernent l'historicité problématique du personnage contemporain, que l'on retrouve sous une forme exacerbée chez Dominique Fortier. Selon Audet et Xanthos, l'effacement de l'historicité

consiste en la disparition, dans plusieurs fictions, d'une compréhension de l'être par une mise en relation signifiante avec des processus temporels soit rétrospectifs (l'histoire individuelle ne garantit plus l'intelligibilité d'un personnage) soit prospectifs (l'agir présent ne se saisit plus à la lumière de l'intentionnalité)<sup>21</sup>.

En plus des trois principaux axes énoncés par Audet et Xanthos en introduction, plusieurs contributions du numéro montrent un effacement du personnage induit par des facteurs extérieurs. Dans « Le nom propre en perte de sens : anonymisation du sujet chez Bruce

---

<sup>21</sup> René Audet et Nicolas Xanthos, « Introduction », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Le roman contemporain au détriment du personnage*, ouvr. cité, p. 3.

Bégout », Simon Brousseau démontre que les personnages du roman *Le ParK* (2011) sont perméables au monde artificiel qui les entoure et tendent ainsi à l’anonymisation et la passivité. Cette tendance s’inscrirait dans une autre histoire du personnage, que Brousseau retrace en ces termes : « il existe une histoire parallèle dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, dont le coup d’envoi a été marqué entre autres par les œuvres de Walser, Buzzati, Kafka et Beckett, où le personnage s’estompe parfois jusqu’à devenir une pure passivité qui subit le monde plutôt que d’y agir<sup>22</sup> ». Le personnage contemporain s’avère donc poreux, ce qui l’entoure (le paysage, la société, les objets, l’Autre) l’envahit et le pousse à s’estomper, à se dissiper en tant qu’agent ou acteur.

En 2019, René Audet et Nicolas Xanthos reviennent avec un second collectif qui a pour objet le personnage, qu’ils intitulent *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*<sup>23</sup>. Afin de repenser les conceptions et les théories sur le personnage pour qu’elles correspondent davantage à la production romanesque contemporaine, l’ouvrage se divise selon trois perspectives : poétique, pragmatique et culturelle. Dans cet effort de redéfinition du personnage romanesque, la notion de héros semble particulièrement bouleversée, mise à mal. Les contributions à cet ouvrage, notamment celle de René Audet, tendent à poursuivre le travail amorcé en 2014 dans *Le roman contemporain au détriment du personnage*, en montrant que le personnage contemporain n’est plus une figure héroïque exemplaire et se développe selon diverses modalités (l’effacement mais aussi l’éclatement, la pluralisation, la diffraction, etc.), ou en laissant place à d’autres « formes de vie »,

---

<sup>22</sup> Simon Brousseau, « Le nom propre en perte de sens : anonymisation du sujet chez Bruce Bégout », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Le roman contemporain au détriment du personnage*, ouvr. cité, p. 126.

<sup>23</sup> René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2019.

notamment la vie animale, comme le montre Anne Martine Parent<sup>24</sup>, et plus largement la vie biologique, comme le montre cette fois Bruno Blanckeman dans un article intitulé « *Mutatis Mutandis*. Le personnage contemporain à l'épreuve du vivant<sup>25</sup> ». Dans cet article, Blanckeman relève dans le roman contemporain la même « concurrence » entre le personnage et le vivant que celle que nous étudierons entre le personnage (ou la culture) et la nature chez Dominique Fortier.

Pour notre compréhension du personnage contemporain et de ses transformations, certains travaux plus ponctuels serviront de compléments aux travaux d'Audet et Xanthos. Dans un article retraçant l'évolution du personnage romanesque du réalisme à l'esthétique contemporaine, Dominique Rabaté cherche à « envisage[r] de quelle manière la question même du réalisme possible du roman contemporain dépend des modalités complexes qu'[il] accorde à ses personnages de fiction<sup>26</sup> ». Pour y arriver, il revient sur la notion d'individu problématique, centrale dans la définition du roman de Georg Lukács. Selon Rabaté, la principale transformation du roman contemporain résulterait de l'évolution qui s'y produit dans la relation entre le personnage et le monde. Au lieu d'instaurer une dynamique conflictuelle entre l'individu et le monde comme le faisait le roman réaliste, le roman contemporain, montre Rabaté, intègre plutôt des personnages non conflictuels, qui ne trouvent aucune opposition face à eux, grâce à laquelle ils pourraient tenter de se construire ou se reconstruire. Dans « L'effacement du personnage contemporain :

---

<sup>24</sup> Anne Martine Parent, « Dans la peau d'un chien. L'animal au secours de l'humain dans *Ladivine* de Marie NDiaye », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, ouvr. cité, p. 159-172.

<sup>25</sup> Bruno Blanckeman, « *Mutatis Mutandis*. Le personnage contemporain à l'épreuve du vivant », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, ouvr. cité, p. 149-158.

<sup>26</sup> Dominique Rabaté, « Affirmation ou effacement ? Remarques sur le statut du personnage romanesque », *Lendemains*, vol. 38, n<sup>os</sup> 150-151, 2013, p. 36.

l'exemple de Michel Houellebecq<sup>27</sup> », Michel Biron offre un exemple intéressant de cette mutation en analysant le personnage de Michel des *Particules élémentaires*, qui ne se trouve plus en lutte contre la société. Comme le relève Biron, « [l]a contribution [du personnage de Michel] au bonheur universel consiste à rayer complètement la singularité génétique de l'individu. Le roman veut faire un personnage de celui qui n'a plus aucune foi dans le destin individuel<sup>28</sup> ». Le personnage s'écarte ainsi lui-même de la société, ce qui provoque son effacement dans le roman. Biron rappelle finalement que cet effacement ou cette abstraction des personnages houellebecquiens correspond en tous points à celle des personnages romanesques contemporains.

Dans la mesure où notre problématique porte sur la mise à l'avant-plan des éléments naturels dans les romans de Dominique Fortier, notre travail s'inscrit dans le champ des études écocritiques, dont le développement demeure récent dans l'histoire des études littéraires. Si l'écocritique s'est intéressée d'abord, au début des années 1990, à la présence de la nature dans une variété de textes, incluant des textes non fictifs, son objet d'étude s'est depuis restreint aux textes littéraires fictifs, mais aussi à diverses productions comprenant une dimension narrative comme les œuvres cinématographiques ou bédéiques. Des chercheurs tels que Lawrence Buell<sup>29</sup> aux États-Unis, dont les travaux ont été fondateurs pour l'écocritique, et Alain Suberchicot<sup>30</sup> en France ont étudié la présence des éléments naturels dans les œuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, ainsi que la façon

---

<sup>27</sup> Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1 (*Le personnage de roman*, dir. Isabelle Daunais), 2005, p. 27-41.

<sup>28</sup> Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain », art. cité, p. 37.

<sup>29</sup> Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1996 ; *The Future in Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Manifestos », 2005.

<sup>30</sup> Alain Suberchicot, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 2012.

dont s’y définit la relation entre nature et culture. Selon Stephanie Posthumus, qui, dans son ouvrage *French Écocritique. Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*, trace un panorama de ce que la critique francophone a apporté à cette approche, l’écocritique serait abordée et définie de trois manières différentes par les chercheurs : « 1) as the study of the relationship between literature and environment (Glotfelty); 2) as the study of texts and ideas in terms of their coherence and usefulness as responses to environmental crisis (Kerridge); and 3) as the study of the relationship of the human and the non-human throughout human cultural history (Garrard)<sup>31</sup> ». Pour étudier cette relation, les chercheurs en écocritique s’intéressent principalement au rapport hiérarchique instauré dans les œuvres entre la nature et l’humain, comme le rappelle Pippa Marland dans un article retraçant l’évolution de cette approche de ses débuts à nos jours<sup>32</sup>. Marland montre que la manière dont une société envisage sa relation avec la nature se reflète directement dans les œuvres littéraires qu’elle produit. Ainsi, la croyance d’autrefois voulant que l’homme se situe au centre du monde se reflète dans la littérature où ce dernier devient le centre de la fiction.

L’écocritique actuelle intervient alors que cette hiérarchie bascule, dans une société qui devient consciente de son impossibilité de dominer la nature, voire qui prend conscience de la domination inverse. Elle s’inscrit de la sorte dans la continuité de deux courants de pensée politico-philosophiques contemporains dont elle s’inspire, la *deep ecology* (l’écologie profonde, biocentriste) et la *social ecology* (écologie sociale, communaliste), qui envisagent sous différents rapports la relation entre l’être humain et

---

<sup>31</sup> Stephanie Posthumus, *French Écocritique. Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.

<sup>32</sup> Pippa Marland, « Ecocriticism », *Literature Compass*, vol. 10, n° 11, 2013, p. 846-868.

son environnement ou, plus largement, dans le cas de la *deep ecology*, la biosphère. Dans ce contexte, l'écocritique actuelle tente de comprendre la nouvelle place accordée aux éléments naturels ou vivants dans la fiction littéraire et le renversement hiérarchique qui en découle sur le plan poétique. C'est notamment ce que font les auteurs de l'ouvrage collectif *La pensée écologique et l'espace littéraire*<sup>33</sup>, dirigé par Sylvain David et Mirella Vadean, ainsi que ceux du numéro d'*Études littéraires* dirigé par Julien Defraeye et Élise Lepage, *Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain*<sup>34</sup>, afin de montrer qu'il n'existe plus de nature intouchée par l'être humain dans la littérature contemporaine. Ainsi, les concepts élaborés et mis de l'avant par l'écocritique nous permettront d'étudier la présence des éléments naturels dans l'œuvre de Dominique Fortier et la place qu'ils occupent dans la fiction, au détriment parfois des personnages, dont il s'agira de définir le nouveau positionnement.

### 3. Hypothèse

Dans le prolongement des récents travaux sur le personnage contemporain et des acquis de l'écocritique, nous posons l'hypothèse selon laquelle une transformation majeure s'opèrerait chez les personnages du *Bon usage des étoiles*, des *Larmes de saint Laurent* et de *La porte du ciel* : cette transformation consisterait en une fragilisation du statut de protagoniste des personnages entraînant un déplacement de l'agentivité au profit des

---

<sup>33</sup> Sylvain David et Mirella Vadean (dir.), *La pensée écologique et l'espace littéraire*, Montréal, Figura, coll. « Les cahiers Figura », 2014.

<sup>34</sup> Julien Defraeye et Élise Lepage (dir.), *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (*Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain*), 2019. Defraeye et Lepage plaident dans leur « Présentation » (p. 7-18) pour l'utilisation du terme « écopoétique » qui est plus spécifique aux études littéraires : « Le propre de l'écopoétique est [...] de prêter particulièrement attention aux constructions discursives, énonciatives et narratives des questions environnementales en contexte littéraire » (p. 9). Pour notre mémoire, nous garderons le terme « écocritique » largement plus utilisé encore dans les études francophones.

éléments naturels. Nous tenterons de comprendre comment cette agentivité transférée dans le roman aux éléments naturels redéfinit le personnage romanesque contemporain et l'histoire autant que l'Histoire dans lesquelles il s'insère. Pour démontrer cette hypothèse, ce mémoire se divisera en trois chapitres, qui analysent chacun l'un des trois romans de notre corpus, en ordre de parution.

#### 4. Méthodologie et cadre théorique

Le premier chapitre porte sur les modalités d'effacement du personnage dans *Du bon usage des étoiles*, effacement dans le paysage qui l'engloutit, d'abord, puis effacement dans l'histoire dont il échoue à être le héros. Après avoir exposé la position initiale de conquérants et de dominateurs qui caractérise les personnages, nous étudierons la façon dont leur aventure les confronte à l'étrangeté de la nature. À cette fin, nous utiliserons le concept de *wilderness* emprunté aux études écocritiques, qui définit une nature « in a state uncontaminated by civilisation<sup>35</sup> » et résistante à toute forme d'aménagement. Nous étudierons ensuite la confrontation des personnages à l'étrangeté radicale de la nature, ainsi que les conséquences de cette confrontation, qui mène littéralement à l'effacement des personnages dans le blanc de l'Arctique, qui les recouvre peu à peu. Nous tenterons de comprendre cet effacement dans la nature plus largement comme un effacement de l'agentivité historique en même temps que romanesque, dans la continuité des différentes formes d'effacement du personnage contemporain déjà étudiées dans les travaux de René Audet et Nicolas Xanthos, auxquelles le roman de Fortier ajoute un nouveau cas de figure.

---

<sup>35</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, New York, Routledge, 2004, p. 59.

Le deuxième chapitre portera sur le rapport à la nature et à l'histoire des personnages des *Larmes de saint Laurent* en procédant selon l'ordre des trois parties du roman. Baptiste Cyparis est un personnage soumis aux éléments de la nature, en particulier à la montagne qui produit une attirance magnétique chez lui, avant de quasiment l'engloutir dans son éruption et de le faire renaître comme le « Revenant de l'Apocalypse », dans une renaissance paradoxale, qui sera, comme nous le verrons, fatale pour son identité. Les travaux des contemporanéistes Martine Emmanuelle Lapointe et François Ouellet nous permettront de définir cette nouvelle et paradoxale identité comme une survivance. Homme du XIX<sup>e</sup> siècle, mathématicien et géophysicien, le personnage d'Edward Love est quant à lui convaincu de l'existence d'un langage, les mathématiques, qui permettrait de traduire et de modéliser l'intégralité des mouvements de la Terre. En reprenant les différentes formes de relations entre l'humain et la nature que les chercheurs en écocritique ont circonscrites dans l'histoire, notamment les relations antique et moderne, que les travaux du philosophe Martin Heidegger nous aideront également à saisir, nous verrons comment les deux premières parties des *Larmes de saint Laurent* procèdent à un rejet des visions antique et moderne de la nature. Nous analyserons ensuite comment Rose Cyparis et William Love, descendants imaginaires de Baptiste et d'Edward, entretiennent une relation cette fois postmoderne ou contemporaine avec la nature, qui les maintient dans un rapport étroit au présent mais propose une redéfinition des liens communautaires, corollaire d'une redéfinition des liens entre les humains et la nature.

Le troisième et dernier chapitre du mémoire portera sur les modalités de recommencement de l'histoire dans *La porte du ciel*, dont la diégèse éclatée, s'étendant du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup>, compose un récit labyrinthique raconté par le plant de coton.

Narrateur de cette histoire des États-Unis dont il s'arroge l'autorité et maître du roman où il agit, littéralement, comme fil conducteur, il rassemble les histoires éclatées et éparses de *La porte du ciel* et les agence comme une courtepoinette. Le plant de coton prendrait alors la parole, comme nous le proposerons, pour livrer une vision nouvelle de l'histoire des États-Unis, dans une histoire à distance des grands événements politiques et militaires qui marquent l'époque à laquelle se situe le roman. Cet agencement inusité instaurerait dès lors une possibilité de recommencement de l'histoire, que les modalités de reprise et de mise à distance concomitantes du roman historique dans *La porte du ciel* permettront de mettre en lumière, grâce aux travaux de Georg Lukács et de Jean-François Hamel. L'étude de la révision du rapport à la nature dans le roman, portée d'abord, dans une réécriture de la Genèse que nous analyserons selon la méthode intertextuelle, par une nouvelle Ève, esclave noire libérée par un destin singulier et agente potentielle de l'histoire qui s'ouvre devant elle à la fin du roman, puis par un prêtre excentrique, le père Louis, qui orchestre la construction collective d'une église avec des matériaux récupérés sur les sols marécageux de la Louisiane, permettra d'entrevoir les modalités de ce recommencement.

Nous tenterons finalement, en conclusion du mémoire, d'entrevoir les suites de cet effacement, de cette mise en suspens puis de ce recommencement du personnage dans les romans subséquents de Dominique Fortier, où les éléments naturels, tout particulièrement dans *Les villes de papier*, continuent de jouer un rôle central et de disputer aux personnages leur présence, leur capacité d'action, leur pérennité.

## CHAPITRE 1

### L'EFFACEMENT DU PERSONNAGE CONTEMPORAIN DANS *DU BON USAGE DES ÉTOILES*

*Du bon usage des étoiles*, premier roman de Dominique Fortier publié en 2008, raconte l'histoire célèbre de l'expédition de John Franklin partie à la conquête du passage du Nord-Ouest, de son départ de l'Angleterre en 1845 jusqu'à la mort des derniers survivants en 1848. Le roman reconstitue cette histoire au sein de deux trames narratives. La première trame se situe en mer, à bord de l'*Erebus* et du *Terror* ; on y suit le quotidien, de plus en plus difficile et inquiétant, des membres de l'équipage, qui nous est livré par deux narrateurs, Franklin lui-même par le biais de son journal de bord et Francis Crozier, second à bord. La deuxième trame se déroule sur terre, principalement en Angleterre : un troisième narrateur, cette fois anonyme et omniscient, suit le quotidien de lady Franklin et de sa nièce Sophia dans l'Angleterre victorienne pendant les longues années de l'expédition. Les deux trames évoluent conjointement vers une tournure tragique connue d'avance, les membres de l'équipage naviguant vers une mort certaine et lady Franklin se démenant vainement en manœuvres mondaines et politiques pour attirer l'attention des puissants sur le sort de son époux.

#### **1. Le personnage conquérant et dominateur de la nature**

Le roman *Du bon usage des étoiles* met en scène des personnages de l'Angleterre victorienne en pleine possession de leurs moyens. Les membres de l'équipage Franklin

quittent le port de Greenhithe en 1845 animés d'un sentiment de puissance, confiants qu'ils sont en leurs moyens et certains de pouvoir conquérir et dominer grâce à eux la nature. Les marins quittent ainsi l'Angleterre euphoriques et par avance triomphants, animés d'une grande confiance quant à l'aboutissement de l'expédition qu'ils entreprennent. Nous verrons comment se traduit la confiance des personnages de Fortier en exposant les trois facteurs dans lesquels elle s'enracine : les progrès techniques dernièrement réalisés, l'idéologie impérialiste anglaise caractéristique de l'époque, puis la construction de mythes autour de John Franklin.

Tel que nous venons de le mentionner, *Du bon usage des étoiles* s'ouvre sur l'euphorie des personnages confiants que l'expédition Franklin sera un succès retentissant. Toute l'Angleterre semble réunie sur le quai du port de Greenhithe pour saluer le départ des explorateurs : « Pas moins de dix mille personnes se massaient sur les quais pour assister au départ de sir John Franklin, héros de l'Arctique, qui repartait à la conquête du mythique passage du Nord-Ouest, toujours pour la plus grande gloire de l'Empire. » (*BU*, p. 13) Un enthousiasme généralisé soulève la population, tellement qu'on croirait que les bateaux anglais sont de retour au pays et victorieux, et non qu'ils partent vers une contrée de glace inconnue. Le départ des navigateurs se fait sous les airs de l'hymne national anglais, et l'*Erebus* et le *Terror* quittent le port pour prendre la mer et conquérir un territoire supplémentaire pour la reine et l'Empire.

L'enthousiasme au moment de l'appareillage est tout aussi répandu à bord de l'*Erebus* et du *Terror* que sur le quai. Sur les bateaux, cet enthousiasme se transforme de même en une impression de victoire, alors que les marins n'en sont qu'au début de l'expédition : « il règne à bord des deux navires une curieuse frénésie, comme s[']ils

avai[ent] touché le but, alors qu'il est encore éloigné de plusieurs mois et de milliers de kilomètres » (*BU*, p. 45). La progression des bateaux est rapide, lors de cette première année en mer, si bien que les hommes en sont exaltés, gonflés à bloc par la joie. Ils semblent tous croire que l'ensemble de leur voyage se déroulera ainsi, sans danger pour les bateaux et leurs occupants, bien qu'ils s'enfoncent peu à peu dans une contrée de glace jusqu'à présent inexplorée.

Tel qu'annoncé, cette croyance, voire cette foi des membres de l'expédition Franklin s'explique par différentes raisons, à commencer par les avancées techniques de l'époque. Les officiers prenant part à l'expédition, des hommes instruits de la haute société anglaise, sont au fait des plus récents progrès techniques et scientifiques, qu'ils imaginent suffisants pour briser sans peine les glaces de l'Arctique : « J'ai pu voir ces chaudières, intervient DesVœux, tandis qu'on installait dans la cale les locomotives qu'elles avaient pour mission de propulser. Imaginez, si elles suffisaient à tirer des dizaines de wagons, comme elles se riront de la glace qui prétend les arrêter. » (*BU*, p. 22) Pour DesVœux, les nouveaux moteurs installés sont à même de pousser les bateaux à travers les glaces de l'Arctique, qui seraient alors écartées du chemin pour que l'expédition soit menée à bien. Cette opinion est largement partagée par les autres officiers, comme on peut le voir dans les longues discussions tenues dans la cabine du capitaine, témoignant de l'optimisme inébranlable de ces hommes de la haute société quant à la découverte du passage du Nord-Ouest. Pour eux, il est impossible que l'expédition ne soit pas une réussite ; les moteurs propulseront l'*Erebus* et le *Terror* où bon leur semble, peu importe la quantité de glace qui se trouve sur leur passage.

Sir John Franklin partage lui aussi cet avis voulant que les progrès techniques dans la marine anglaise soient un gage de réussite. Durant les discussions entre officiers, Franklin appuie l'avis de son collègue DesVœux sur la force des moteurs, tout en ajoutant que celle-ci est combinée à un autre progrès technique : « Puis sir John reprend, d'un ton qui n'a rien perdu de son enthousiasme : "Raison pour laquelle la proue du *Terror* et celle de l'*Erebus* ont été renforcées d'acier trempé." » (BU, p. 23) Effectivement, le renforcement de la coque des bateaux est indispensable : les coques en acier trempé protègent l'*Erebus* et le *Terror* des contacts avec la glace, contacts fatals provoqués potentiellement par l'écartement des glaces lorsque les bateaux se frayent un chemin dans la mer arctique. Le renforcement d'acier trempé des coques des bateaux insuffle d'ailleurs aux navigateurs le sentiment d'être intouchables, inatteignables, les bateaux pouvant désormais parer tout danger. Le capitaine John Franklin renforce ce sentiment en ne cessant de présenter les nouveautés techniques et scientifiques comme une garantie non seulement du succès de l'expédition, mais du peu de peine que coûtera ce succès :

Sir John énumère ces prodiges techniques sans se lasser, comme il ferait admirer la robe d'un cheval neuf ou la marqueterie d'un secrétaire : "Avec le chauffage central, se plaît-il à répéter, grâce auquel le charbon qui sert à alimenter nos chaudières aura un double usage, nous serons aussi douillettement installés que dans les maisons les plus modestes de Park Lane". (BU, p. 22)

Le souci du confort des membres de l'équipage est ainsi à l'honneur. Selon le capitaine John Franklin, le chauffage central au charbon permettra à ses hommes de ne pas être affectés par le froid de l'Arctique, de ne pas même le ressentir. À ce progrès technique permettant la survie et même le confort des membres de l'équipage s'en ajoute un autre, tout aussi notable : la conservation des aliments. En effet, les nouveaux processus de stérilisation et de cannage permettant la conservation de nourriture sur une longue période garantissent aux navigateurs de la nourriture de qualité pour toute la durée de l'expédition,

comme le fait valoir sir John : « Et puis, surtout, [...] nous aurons avec nous des centaines de boîtes de légumes en conserve, cuits et assaisonnés, prêts à être dégustés. » (*BU*, p. 55-56) De ce fait, la confiance de John Franklin en la traversée de l'expédition d'est en ouest de l'Arctique est provoquée par les différentes avancées techniques qui décuplent l'efficacité de l'*Erebus* et du *Terror*, mais aussi plus largement les chances de survie de leurs membres qui pourront, grâce à elles, non seulement survivre mais affronter le froid et la faim sans peine ni désagrément.

Finalement, le second de l'expédition, Francis Crozier, aborde aussi les progrès techniques d'un œil enthousiaste. Comme ses collègues officiers et son supérieur, il croit que les récents progrès techniques leur permettront ainsi qu'à tout l'équipage « de passer plusieurs hivers dans les eaux de l'Arctique » (*BU*, p. 22). En homme de son temps et bon citoyen de l'Empire, il considère en outre « que le progrès scientifique est chose merveilleuse et qu'il permet d'étendre chaque jour davantage [la] domination [anglaise] sur le monde qui [l']entoure » (*BU*, p. 243). À première vue, il serait possible de croire que Francis Crozier voit les progrès techniques, de la même façon que son supérieur Franklin, comme une garantie du succès de l'expédition. Toutefois, le second se distingue des autres hommes à bord ; son esprit rigoureusement scientifique et empirique, qui le rend capable de remettre en cause les idéologies, l'amène à voir lucidement les limites de ces progrès. C'est entre autres le cas en ce qui concerne la force des moteurs, alors qu'il remet promptement en question l'argument de DesVœux : « Dans le cercle polaire, la glace fait parfois plusieurs dizaines de pieds d'épais, fais-je remarquer pour l'avoir souvent observé. Douze locomotives ne suffiraient pas à la briser en ces endroits, et elle peut broyer la coque d'un navire aussi facilement que vous écraseriez entre vos doigts la coquille d'un œuf. »

(BU, p. 22-23) Plutôt que de prendre les progrès techniques pour une garantie de réussite, Crozier attend de les confronter à l'expérience du territoire *in situ*. De cette manière, il se distingue de ses collègues et annonce l'expérience extrême qu'ils s'apprêtent à vivre.

En plus des progrès techniques, un deuxième facteur renforce la confiance des personnages en la réussite de l'expédition : l'idéologie impérialiste anglaise. Le récit du *Bon usage des étoiles* se déroule de 1845 à 1848, soit au début de la période victorienne. Comme nous venons de le constater, cette période se caractérise par plusieurs progrès dans le domaine des sciences et des technologies, notamment en raison de la Révolution industrielle qui bouleverse le pays et toute l'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. L'Angleterre est alors un pays qui se distingue des autres par ses avancées dans différents secteurs : « Le dynamisme de la nation, la maîtrise du progrès économique, les succès de l'esprit d'entreprise non seulement confèrent aux Britanniques une prééminence incontestée, mais ils leur donnent une confiance en eux-mêmes vite transformée en sentiment de supériorité insulaire<sup>37</sup> ». Cette confiance transformée en un sentiment de supériorité est palpable dans *Du bon usage des étoiles*, comme nous l'avons entraperçu dans les extraits précédemment cités, et se manifeste plus généralement dans la prédominance dans le roman de l'idéologie impérialiste anglaise. Effectivement, l'idéologie impérialiste se reflète chez les personnages de Fortier, qui voient en l'expédition Franklin un moyen supplémentaire d'asseoir la suprématie de leur patrie sur le monde. Durant les nombreux soupers dans la cabine du capitaine, les officiers discutent longuement de la force de l'Empire. « La civilisation ne consiste pas à se soumettre aux caprices de la Nature, [...] mais à la forcer

---

<sup>36</sup> Madeleine Ambrière (dir.), *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, Presses universitaires de France, 1997. Voir notamment les entrées « Angleterre » (p. 45-51) et « Victorianisme » (p. 1228).

<sup>37</sup> François Bédarida, *L'ère victorienne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974, p. 11.

à se plier à nos besoins, à la maîtriser et à la contraindre » (*BU*, p. 122-123), relève DesVœux en soulignant que la soumission de la nature passe par les progrès techniques dont l'Angleterre est maître et par conséquent maître sur la Terre. Le constat est donc évident : pour les officiers à bord de l'*Erebus* et du *Terror*, la conquête de l'Arctique se déroulera aisément pour ces hommes issus de l'Empire anglais et porteurs de son génie. L'expédition se déroulera « comme s'il s'agissait d'une excursion de chasse à courre » (*BU*, p. 17), où le territoire arctique n'est bon qu'à traquer puis à s'approprier. L'enthousiasme des officiers passe ainsi par le désir de domination impériale, lequel comprend le contrôle des éléments naturels.

Quoi que plus discrètement, conquête du territoire et gloire impériale anglaise sont aussi liées chez John Franklin. Dès les débuts de l'expédition, commente Francis Crozier, Franklin « plaisante avec les hommes, y va de prévisions optimistes sur le calendrier qu[']ils suiv[ent] et sur les récompenses qui [les] attendent au retour » (*BU*, p. 45). Après une année complète de navigation, Franklin indique d'ailleurs dans son journal de bord :

*Que l'on retienne bien la Date d'Aujourd'hui.  
Ce jour Historique devra rester inscrit dans les Mémoires : après 8 Jours passés à naviguer  
le Détroit de Peel, nous avons aperçu aujourd'hui la pointe de King William's Land, à l'Ouest  
duquel s'ouvre le Passage dans lequel nous pénétrons dans les Jours qui viennent.  
Tout va bien à Bord. Le Moral est Bon. (BU, p. 163 ; l'autrice souligne)*

La joie du grand explorateur Franklin est générée par l'avancée rapide des navires anglais dans la mer arctique, qui marque selon lui un jour historique digne de s'inscrire dans la mémoire collective. Sous ses pronostics enthousiastes se cache une confiance absolue et inébranlable en ses capacités de navigateur et en la force de l'*Erebus* et du *Terror* qui domineront bientôt l'ensemble du territoire de l'Arctique au nom de l'Angleterre. En Angleterre même, un sentiment similaire anime initialement lady Jane Franklin qui, bien qu'étant loin de son époux, est assurée que l'expédition rentrera sous peu au pays,

victorieuse : « Lady Jane répondait sans s'émouvoir que les navires devaient avoir cartographié depuis longtemps le détroit de Lancaster, ou même découvert l'entrée du Passage, qu'ils avaient sans doute fait halte pour l'hiver dans une baie protégée pour compléter leur mission l'été venu. On s'éloignait en murmurant "Quelle femme." » (*BU*, p. 104) Lady Jane dégage une confiance et une maîtrise de soi toutes impérialistes. Cette maîtrise lui permet dès lors de contribuer à la réussite de l'entreprise de navigation de son mari et d'en faire la promotion politique auprès de la haute société anglaise.

Finalement, Francis Crozier se distingue à nouveau de ses compatriotes puisque, d'entrée de jeu, il n'adhère pas à l'idéologie impérialiste de son époque. S'il est, moins naïvement mais généralement autant que les autres admiratifs des récents progrès techniques, il ne partage clairement pas leur idéal de domination, que ce soit des autres nations ou de la nature. En effet, au contraire des officiers et du couple Franklin, le second à bord ne voit pas la nature arctique comme un objet qu'il faut dominer et s'approprier. Cette dernière provoque chez lui un effet tout à fait opposé : « Il me semble impossible, en contemplant ces forteresses de neige et de glace, de ne pas être pénétré du sentiment de sa propre insignifiance, de ne pas se savoir minuscule et superflu au milieu de tant de beauté majestueuse et sauvage. » (*BU*, p. 44) Ainsi, plutôt que de voir dans l'Arctique un territoire qu'il faut dominer et contrôler, celle-ci renvoie à Crozier sa propre image et celle de sa civilisation, teintée dès lors d'insignifiance. La différence de perception entre Crozier et les autres personnages du *Bon usage des étoiles* ne s'arrête pas là :

la banquise qui nous entoure est constellée de rebuts de toutes sortes, boîtes de conserve vides, bouts d'étoupe et de corde désormais inutilisables, gants dépareillés ou laissés à sécher au soleil puis oubliés, sans compter le contenu de centaines de pots de chambre dont nous avons pourtant ordonné qu'ils soient vidés en un seul et même endroit, à quelques centaines de pieds des navires, et qui forment ici et là des petits tumulus d'immondices heureusement gelés. Quand j'ai soulevé la question auprès de sir John cet après-midi, lui suggérant que nous ordonnions une corvée visant à nettoyer ces déchets, il m'a regardé d'un air étonné, comme s'il venait tout juste de remarquer leur présence [...]. Mais la vue de tout cela qui se répand sur

la banquise me soulève le cœur ; j'ai parfois l'impression que le contenu des entrailles du navire se déverse sur la neige comme une bile noire rejetée par l'estomac d'un malade. (*BU*, p. 139)

Alors que les hommes à bord des navires ne portent aucune attention à la banquise qu'ils utilisent comme dépotoir, Francis Crozier se sent plutôt dégoûté par la situation. Non seulement il ne se sent pas en position de domination, comme le montre le sentiment d'insignifiance qu'il ressent devant les terres blanches et vierges de l'Arctique, mais toute marque de domination de l'humain sur la nature arctique lui répugne. En ce sens, Francis Crozier ne porte pas en lui l'idéologie impérialiste anglaise et ne la véhicule pas, il possède au contraire une vision sensible attentive à la nature arctique, qu'il ne souhaite en aucun cas dominer comme ses collègues. La fin tragique de l'expédition le fera paraître comme le seul personnage non seulement sensible mais sensé du roman, comme de toute cette histoire.

Finalement, un troisième facteur motive la confiance et l'enthousiasme des personnages du *Bon usage des étoiles*, soit les récits héroïques entourant John Franklin. Ces récits appuient ou confortent activement l'idéologie impérialiste déjà présente chez les personnages et participent à l'euphorie partagée sur les bateaux. On le constate particulièrement dans l'attitude des officiers vis-à-vis de John Franklin : « La plupart nourrissent, comme DesVœux, une admiration sans borne pour sir John, *le héros de l'Arctique*, dont le récit des hauts faits a bercé leur enfance, *l'homme qui a mangé ses souliers* et, contre toute attente, réussi à survivre seul dans une nature sauvage et hostile » (*BU*, p. 17 ; l'autrice souligne). L'utilisation d'épithètes (*le héros de l'Arctique*, *l'homme qui a mangé ses souliers*) pour désigner John Franklin rappelle ici les épithètes utilisées dans les récits homériques notamment pour les héros Ulysse ou Achille ou encore pour les dieux et déesses grecs. Les formulations élogieuses et déjà consacrées à l'égard de John

Franklin contribuent dès lors à fictionnaliser les récits entourant ses expéditions et ses exploits : elles construisent un personnage de John Franklin, imaginaire, qui serait un héros des récits et des histoires, comme on le constate plus tard dans un témoignage de Crozier : « En les apercevant, les membres de l'équipage, qui, pour la plupart, ne connaissent des Esquimaux que ce qu'ils avaient pu en lire dans les récits de sir John – donc fort peu, si je puis me permettre –, se sont mis à pousser des cris de joie comme à la vue de quelque animal fabuleux. » (*BU*, p. 99) Les matelots et les officiers de l'expédition voient John Franklin comme un personnage épique, c'est-à-dire aux capacités surnaturelles. Ils ont lu ses récits et y puisent leur confiance, leur foi, qui les éloigne du même coup de la réalité empirique, celle à laquelle Crozier tient au contraire à se rattacher.

Si la construction héroïque de John Franklin insuffle confiance et courage aux matelots et aux officiers qui ne connaissent pas le héros de l'Arctique personnellement, elle atteint également l'épouse de l'homme, Jane Franklin. Effectivement, bien qu'elle côtoie Franklin sur une base quotidienne et qu'elle connaisse ses bons comme ses moins bons côtés, Jane le perçoit elle aussi comme le héros de l'Arctique. Cette manière de voir John Franklin perdure depuis leur première rencontre, où les attentes de lady Jane vis-à-vis du héros de l'Arctique ne furent pourtant pas comblées :

À la vérité, elle avait été déçue par le héros de l'Arctique qui, revenu depuis quelques mois de son périple catastrophique au cours duquel quatre des hommes qui composaient son expédition avaient perdu la vie de façon assez obscure, venait à peine d'en publier un récit plutôt complaisant quand elle fit sa connaissance. (p. 106-107)

La construction de récits héroïsants autour de John se retrouve ainsi au cœur de la relation du couple Franklin, et ce, depuis leur première rencontre. Bien que la publication de ce récit complaisant génère chez Jane des attentes non comblées sur la personnalité et le comportement de son époux, la déception ne dure pas. La perception de Jane se transforme

rapidement ; à l'instar du reste de la population anglaise, lady Jane perçoit elle aussi Franklin comme le héros de l'Arctique. Dès lors, elle ne voit plus son époux que comme ce grand explorateur dont tout le monde entend les récits et qui fait la gloire de l'Empire britannique, sans égards aux moments moins inoubliables de sa vie : « Cela serait indigne d'elle, redevenue, comme il se doit, l'épouse non pas d'un obscur fonctionnaire rapatrié quasi dans la honte, mais du héros de l'Arctique, de l'homme qui, pardi, avait mangé ses souliers! » (*BU*, p. 103). Bien qu'elle vive aux côtés de Franklin jour après jour, il n'en reste pas moins qu'elle le voit comme *l'homme qui a mangé ses souliers* et non comme le mari qu'elle côtoie. Pour lady Jane, John Franklin n'est pas un homme, il est, tout simplement, surhumain. En ce sens, il est un héros non seulement de l'Angleterre mais du monde entier. Il s'agit par ailleurs de la raison pour laquelle la renommée de John Franklin devrait selon elle être connue de tous et omniprésente, par-delà les océans :

l'Américain s'enquit, plein d'intérêt : « Franklin, vous dites ? Mais peut-être êtes-vous parente avec feu Benjamin Franklin, mon illustre compatriote dont sans doute vous n'ignorez pas les exploits ? » Vexée pour plusieurs raisons, dont la moindre n'était pas que l'on puisse spontanément songer, à la mention du nom « Franklin », à un homme du peuple américain – fût-il un inventeur de génie – plutôt qu'à son explorateur de mari, lady Jane répondit sèchement qu'elle n'avait pas cet honneur, et ignora par la suite les interrogations de l'Américain (*BU*, p. 30-31).

Ainsi, ce que les autres personnages du *Bon usage des étoiles* connaissent de John Franklin se résume à ce que les histoires à son sujet racontent, construisent. Jane Franklin n'échappe pas à ce processus d'héroïsation. John Franklin est un héros, un personnage de fiction, dont on connaît les histoires partout en Angleterre et dont l'accès au statut de légende conforte l'idéologisation de l'Empire.

Cette fictionnalisation de John Franklin n'échappe pas, non plus, au principal intéressé. Au contraire, il est le premier à contribuer à ses récits et à les enjoliver au profit de ce personnage qu'il crée et qu'il assimile. Pour y arriver, durant l'expédition du passage

du Nord-Ouest, il s'appuie sur les récits de ses prédécesseurs pour écrire le sien : « Cela lui semblait une entrée en matière tout à fait convenable, qui se comparait avantageusement à celle des récits de Parry, de Ross et de tous les autres explorateurs qui avaient – malheureusement – échoué là où il entend bien réussir » (*BU*, p. 25). Franklin se situe dès lors dans une continuité, ou plutôt dans une suite de répétitions qu'il va engager enfin sur le chemin du progrès au profit de sa gloire propre : il veut suivre les pas de Parry, de Ross et des autres explorateurs anglais afin de mieux les dépasser et de s'en distinguer. Pour arriver à cette distinction, il faut passer par l'écriture du récit, qui est cruciale dans l'établissement du héros John Franklin : « Se relisant, il lui sembla que son récit ne rendait pas suffisamment compte du caractère extraordinaire de la rencontre, du danger évité ni du spectaculaire succès de ses entreprises diplomatiques » (*BU*, p. 97). John Franklin veut produire un récit qui montre quel homme exceptionnel il est et quelles aventures étonnantes, fabuleuses il vit pour la gloire de l'Empire. Pour ce faire, des ajouts sont essentiels à son histoire, « autant de choses que lady Jane devrait peaufiner s'il entendait livrer aux lecteurs une peinture qui soit digne des événements » (*BU*, p. 97). Ce sont ainsi les talents de narratrice de lady Jane qui élèveront John Franklin au rang de héros épique. La véracité et l'exactitude de ses récits n'est donc pas une considération prise en compte par John Franklin, laxisme dont il s'embarrasse très peu : « À vrai dire, les choses ne s'étaient pas passées exactement ainsi ; [...] mais qu'à cela ne tienne [...] qui irait le contredire ? » (*BU*, p. 98) Les récits d'exploration de John Franklin sont construits afin de mettre de l'avant le caractère héroïque, voire surhumain de ses aventures, même s'il doit modifier la réalité pour y arriver. Les récits de John Franklin et la figure héroïque fictive qui en découle sont ainsi un autre facteur qui favorise la confiance des matelots, des

officiers, de lady Jane et de la population anglaise en la fin victorieuse de l'expédition du passage du Nord-Ouest.

## **2. La *wilderness* selon l'écocritique, de la modernité à la postmodernité**

L'enthousiasme et la confiance des personnages ne durent toutefois pas dans *Du bon usage des étoiles*. Tôt dans le roman, un basculement des forces s'opère des êtres humains à la nature de l'Arctique, basculement qui fera vivre aux explorateurs une expérience inédite de la nature. Les études écocritiques récemment développées dans le monde anglo-saxon permettent de définir cette expérience comme celle de la *wilderness*, c'est-à-dire d'une nature proprement sauvage.

Selon les travaux écocritiques, la *wilderness* est une vision de la nature qui émerge spécifiquement dans le « New World » au XV<sup>e</sup> siècle, avec le début des grandes explorations. Cette vision nouvelle de la nature s'oppose à celle qui caractérisait le « Old World », selon l'écocritique, qui englobe dans sa définition le monde antique et le monde médiéval. Nous nous consacrerons maintenant à définir ce concept de *wilderness*, mis de l'avant par l'écocritique, que nous nommerons en utilisant toujours le terme anglais, dont nous proposerons diverses traductions selon les différents sens qu'il peut prendre. Suivant l'écocritique, nous situerons d'abord le concept de *wilderness* dans le contexte d'émergence du monde moderne (« New World »), opposé au monde antique (« Old World »).

Dans les études écocritiques, le monde antique se caractérise par une vision de la nature totalisante, selon le terme de Georg Lukács dans *La théorie du roman*<sup>38</sup>, souvent

---

<sup>38</sup> Georg Lukács, *La théorie du roman* [1916], trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968.

citée par les chercheurs. Dans cette vision totalisante, l'être humain et la nature, bien que différents, se complètent et interagissent en parfaite harmonie. La terre, dans le monde antique, est synonyme de « nurturing mother<sup>39</sup> », ou *alma mater* : bienveillante, elle veille à ce que l'humain ait ce qu'il lui faut pour survivre. Elle est le berceau dans lequel l'être humain naît et grandit, grâce aux ressources que lui fournit cette terre-mère nourricière. De ce fait, la nature et l'être humain se complètent et s'équilibrent dans la vision antique, au sein d'un univers totalisant, où tout vit, naît, grandit et meurt en harmonie.

Cette vision totalisante du monde se perçoit notamment dans le genre de la pastorale, que l'on retrouve principalement dans la poésie hellénique. Ce genre littéraire, qui émerge avec les *Idylles* de Théocrite, met en scène la vie champêtre des bergers et des paysans dans le but de valoriser leurs mœurs. Dans le contexte du début de l'urbanisation dans la Grèce antique, la pastorale propose un retour à la vie simple menée à la campagne :

The emergence of the bucolic idyll correlates closely with largescale urbanisation in the Hellenic period. There are two key contrasts from this period that run through the pastoral tradition: the spatial distinction of town (frenetic, corrupt, impersonal) and country (peaceful, abundant), and the temporal distinction of past (idyllic) and present ("fallen")<sup>40</sup>.

La pastorale met ainsi en opposition la ville et la campagne pour mettre en valeur la vie champêtre où se réalise pleinement l'harmonisation des êtres humains et de la nature. Après les *Idylles* de Théocrite, qui marquent le début de ce genre littéraire en décrivant les charmes de la vie à la campagne avec des envolées lyriques, l'œuvre la plus représentative de la pastorale demeure les *Bucoliques* de Virgile, composées de dix dialogues entre bergers, et qui imitent à plusieurs égards le travail de Théocrite. De nombreux autres auteurs ont par ailleurs contribué au genre de la pastorale, tels que Bion de Smyrne, contemporain de Théocrite, et Calpurnius Siculus, imitateur de Virgile, dont les œuvres

<sup>39</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 61.

<sup>40</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 35.

montrent aussi les beautés et les charmes de la vie champêtre de la période hellénique. La pastorale présente ainsi dans ses œuvres une vision de la nature aimante pour l'être humain, une nature qui n'est pas hostile à ce dernier et qui, au contraire, lui permet de vivre paisiblement par le travail régulier de la terre. Au-delà de la postérité du genre, les deux œuvres fondatrices de la pastorale dans le monde gréco-romain ont marqué la littérature et l'imaginaire au point de voir leur titre repris dans le vocabulaire courant pour évoquer les mœurs champêtres et la vie des bergers et paysans, et plus largement une vision harmonieuse, généreuse et bienveillante de la nature.

La vision bucolique de la nature mise en valeur dans le genre de la pastorale sera toutefois fondamentalement contestée et transformée à partir du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles. Les grandes explorations menées alors par les puissances européennes s'accompagnent d'un profond changement dans les sociétés occidentales, causé par la redécouverte des textes anciens mais aussi par les progrès des sciences et techniques qui s'effectuent simultanément. Mettant de l'avant le génie humain et sa capacité de s'appropriier et même de surpasser la nature, la nouvelle société qui se met alors en place établit une « sharp distinction between the forces of culture and nature<sup>41</sup> ». L'humain et la nature, conçus dans le monde antique comme deux parties d'un tout qui se complètent harmonieusement, deviennent dès lors deux entités opposées, radicalement distinctes (*sharp distinction*). En effet, l'univers est désormais perçu par les humains comme une machine, signalant son altérité tout aussi bien que sa possible manipulation, domination : « the view of the universe as a great machine put forward by, among others, Francis Bacon (1561–1626), René Descartes (1596–1650) and Isaac Newton (1642–1727) represents the decisive blow

---

<sup>41</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 60.

to the organic universe inhabited by our ancestors<sup>42</sup> ». Le monde moderne rejette donc la vision antique et organique de l'univers pour envisager celui-ci plutôt comme une machine. Cette nouvelle vision transforme les rapports entre l'être humain et la nature : une dissociation nette (*sharp distinction*) s'opère entre les deux et l'être humain en sort vainqueur. Celui-ci devient supérieur à la nature, qu'il peut maintenant contrôler grâce aux différentes lois par lesquelles il explique le monde. Le passage du monde antique au monde moderne se résume ainsi à une conquête : la terre perd son statut de *nurturing mother* ou d'*alma mater* pour devenir un objet, une matérialité, dont l'humain prend le contrôle et qu'il conquiert. La vision pastorale de la nature est alors supplantée par une nouvelle vision ; c'est cette vision nouvelle et proprement moderne que l'écocritique nomme *wilderness*.

Dans son ouvrage *Ecocriticism*, Greg Garrard définit en ces termes la *wilderness* : « nature in a state uncontaminated by civilisation<sup>43</sup> ». La *wilderness* est donc dans son sens premier une nature non contaminée par la civilisation, une nature sauvage et primitive, restée à l'état de nature. Craig W. Allin définit de même *wilderness* comme « an area where the earth and its community of life are untrammelled by man... which generally appears to have been affected primarily by the forces of nature, with the imprint of man's work substantially unnoticeable<sup>44</sup> ». L'aspect « non contaminé » ou « non entravé » (*untrammelled*) par les humains peut donc être relatif, dans les faits, mais *wilderness* désigne en tous les cas une nature ou des contrées sauvages où l'empreinte de l'humain est, sinon

---

<sup>42</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 61.

<sup>43</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 59.

<sup>44</sup> Craig W. Allin, cité dans Alison Byerly, « The Uses of Landscape », dans Harold Fromm et Cheryll Glotfelty (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 2009 [1996], p. 57.

inexistante, du moins imperceptible (*unnoticeable*). L'émergence ou le développement d'une telle vision de la nature est bien sûr lié aux grandes explorations, alors que les civilisations européennes découvrent d'immenses contrées sauvages qu'elles désirent dominer et aménager pour leur bénéfice économique et matériel. Ce désir de contrôle et de domination permettrait conséquemment d'éliminer la sauvagerie de ces contrées, qui ne seraient plus synonymes d'étrangeté et d'altérité pour les civilisations qui les dominent. En son fondement, le monde moderne souhaite ainsi dominer, « civiliser » la *wilderness* pour la vaincre et l'éliminer complètement. En somme, la *wilderness*, paradoxalement, est une vision de la nature créée par la civilisation moderne pour son propre profit : « The idea of wilderness refers to the absence of humanity, yet “wilderness” has no meaning outside the context of the civilization that defines it<sup>45</sup> ». C'est la civilisation moderne qui voit dorénavant la nature comme une *wilderness*, relève l'écocritique Alison Byerly. La *wilderness* est dès lors une nature sauvage et inhabitée, mais aussi une nature qui incarne l'Autre, qui est fondamentalement étrangère à l'humain, ce qui permet précisément de la dominer et de se l'approprier, ou du moins qui légitime qu'on le fasse.

Tandis que la *wilderness* s'impose comme nouvelle vision de la nature à partir du XV<sup>e</sup> siècle, le genre de la pastorale continue d'exister, mais sous une forme différente, résolument nostalgique. Connaissant son apogée pendant le romantisme, la pastorale moderne se positionne de manière critique contre les prétentions et les méfaits de la civilisation et sa foi dans le progrès. Elle représente ainsi une nature « loved for its vastness, beauty and endurance<sup>46</sup> ». Cette nature vaste et sublime résonne chez les artistes et les personnages romantique en insufflant une réflexion profonde, comme l'illustre notamment

---

<sup>45</sup> Alison Byerly, « The uses of landscapes », art. cité, p. 54.

<sup>46</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 43.

le célèbre *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* (1818) du peintre romantique Caspar David Friedrich. Cette réflexion exprime invariablement chez les romantiques la perte du rapport antique à la nature, qui est déplorée. Garrard cite Schiller qui figurait ainsi son rapport à la nature et celui de sa génération : « Our feeling for nature is like the feeling of an invalid for health<sup>47</sup> ». La pastorale romantique rêve de retrouver l'harmonie perdue entre la nature et l'humain, propre au monde antique, tout en sachant qu'il s'agit d'un rêve marginal et irréalisable, comme celui du retour à la santé pour un invalide dans la civilisation qui valorise le progrès. La pastorale romantique est donc bien distincte de la pastorale antique : elle chante une nature qu'elle sait perdue et dont elle n'attend une rédemption que sur le mode nostalgique et illusoire. Les poètes et prosateurs romantiques savent que la nature telle qu'envisagée dans le monde antique est une échappatoire illusoire, impossible, au progrès qu'ils critiquent. La pastorale leur permet néanmoins de contester l'opposition entre nature et culture imposée par le monde moderne, sans proposer cependant d'alternative, du moins à l'échelle collective.

Parallèlement à la pastorale romantique, et cette fois sur le continent américain, le philosophe et poète états-unien Henry David Thoreau a critiqué lui aussi de manière fondamentale les prétentions conquérantes du monde moderne sur la nature. Considéré par l'écocritique comme un grand précurseur de l'écologie contemporaine, Thoreau propose dans sa vie comme dans son oeuvre un retour conscient et réfléchi à la nature. Sans être nostalgiques ni proposer un retour au mode de vie antique, les écrits de Thoreau exposent plutôt une vision de la nature qui se situe entre les visions antique et moderne, entre la Terre comme *alma mater* et la nature comme objet. Comme il le démontre dans son célèbre

---

<sup>47</sup> Friedrich Schiller, cité dans Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 44.

récit *Walden ou la vie dans les bois* (1854), il s'agit d'effectuer des séjours dans des contrées sauvages ou peu habitées, où la nature peut être purement contemplée, méditée, permettant une échappée de la modernité sans pour autant regretter l'harmonie antique : « The sojourn at Walden Pond is clearly designed to make possible a reevaluation of modernity, if not its outright rejection<sup>48</sup> ». La réévaluation du monde moderne (*modernity*), pour reprendre les termes de Greg Garrard, s'effectue chez Thoreau par un retour à la nature sauvage qui mène à une existence où la contemplation et le silence sont à l'honneur, au profit du seul *contact* avec la *wilderness*, de la cohabitation de l'humain et du non-humain. De cette manière, Thoreau serait l'un des premiers à concevoir ou envisager le basculement du rapport de force entre l'humain et la nature dont l'époque postmoderne fera l'expérience.

Avec les romantiques et des précurseurs de l'écologie contemporaine comme Thoreau, se développe ainsi une autre appréhension de la *wilderness*. Si le monde moderne, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, voyait en la *wilderness* une nature étrangère, cette « sharp distinction between the forces of culture and nature<sup>49</sup> » était à l'avantage de l'humain qui pouvait se prétendre supérieur à une nature objectivée (et non plus matricielle). Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, on s'aperçoit progressivement qu'il n'est pas possible de dominer, de civiliser entièrement la *wilderness* ; la nature sauvage est non seulement étrangère à l'être humain, mais elle possède une force propre, en vertu de laquelle elle ne peut être domptée ou possédée. Cette nouvelle appréhension de la *wilderness*, où c'est non plus l'être humain mais la nature qui domine, qui a le dernier mot, s'impose définitivement dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle avec les bouleversements écologiques. Le basculement du rapport de

---

<sup>48</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 50.

<sup>49</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 60.

force entre la nature et l'humain est ainsi caractéristique du passage de la modernité à la postmodernité. La foi dans les progrès techniques et scientifiques est par ailleurs l'un des métarécits dont Jean-François Lyotard, dans *La condition postmoderne* (1979), signale la perte de légitimité après la Seconde Guerre mondiale, tel que relevé par Jean-François Petit dans son ouvrage de synthèse sur la pensée postmoderne : « c'est surtout le grand récit scientifique et technique de la modernité positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle qui s'est trouvé emporté sur son passage : la marche vers le progrès n'est pas inexorable ; les accidents de parcours sont possibles ; le pire n'est pas à écarter<sup>50</sup> ».

L'avènement des études écocritiques en littérature coïncide avec le début de la période postmoderne. Les représentants de cette approche étudient l'évolution des rapports entre l'humain et la nature tels que présentés dans la littérature au fil des siècles, de la pastorale antique jusqu'à nos jours. L'écocritique montre que la *wilderness* comme conception de la sauvagerie indomptable de la nature ne s'est réellement exprimée dans la littérature qu'à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, Thoreau excepté. Par la compréhension de son caractère irrémédiablement sauvage, la nature devient une thématique centrale de la littérature postmoderne, qui apporte un « correctif » essentiel à la modernité par une sorte de recentrement écologique, comme le postule Glen A. Love : « In our thinking, the challenge that faces us in these terms is to outgrow our notion that human beings are so special that the earth exists for our comfort and disposal alone. Here is the point at which a nature-oriented literature offers a needed corrective, for one very important aspect of this literature is its regard – either implicit or stated – for the non-human<sup>51</sup> ». La littérature

---

<sup>50</sup> Jean-François Petit, *Penser après les postmodernes*, Paris, Buchet Chastel, coll. « Au fait », 2005, p. 22-23.

<sup>51</sup> Glen A. Love, « Revaluing Nature. Toward an Ecological Criticism », dans Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader*, ouvr. cité, p. 229-230.

« nature-oriented » inscrit la littérature postmoderne dans cette nouvelle conception du rapport entre l'humain et la nature, dans un rapport où la perspective écologique devient centrale (sans nécessairement être un thème). La sauvagerie de la nature est alors mise de l'avant, et ce, dans des œuvres qui ne portent pas pour autant l'étiquette « nature writing ». C'est le cas chez Claude Simon, notamment dans son roman au titre virgilien *Les Géorgiques* (1981), où la nature, comme l'écrit Nathalie Piégay-Gros, « n'est jamais associée à une terre nourricière, cette *alma mater* intemporelle porteuse de bonheur et d'innocence chantée par Virgile, dans les fameux vers du chant II ; dans l'ensemble du roman [de Claude Simon], la nature est au contraire *comme* la guerre, loin de lui être opposée<sup>52</sup> », c'est-à-dire incompréhensible et menaçante pour l'humain, en d'autres mots supérieure à lui. Un autre fait notable relatif à la nature dans la littérature postmoderne est que de nombreux écrivains constatent que les contrées sauvages sont depuis plusieurs années inexistantes. La marque de l'être humain se retrouve partout : dans les régions habitées et explorées, dans les réaménagements apportés par l'humain, dans la pollution de l'air et de l'eau, dans le réchauffement climatique et les pluies acides, etc. Les contrées sauvages et inhabitées, la *wilderness* dans son sens premier, sont en péril à un point tel où nous devons les recréer par la mise en place de parcs nationaux et de zones protégées. Cette perte est par ailleurs fortement thématifiée dans la littérature contemporaine, par exemple chez J. M. G. Le Clézio, Julien Gracq, Marguerite Duras, Hélène Cixous ou Margaret Atwood. De cette dernière, *Faire surface* présente l'exploitation éhontée des dernières contrées sauvages du Nord québécois. La perte de cette *wilderness*, notamment,

---

<sup>52</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Claude Simon. Les Géorgiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1996, p. 41.

fait entrer la protagoniste « into an increasingly alienated and paranoid state<sup>53</sup> ». La nature et son exploitation affectent directement le personnage principal d'Atwood en plus d'avoir une incidence sur l'ensemble de l'intrigue du roman. Ainsi, la *wilderness* dans la littérature postmoderne ne sert pas seulement de lieu pour l'histoire ; elle occupe une place centrale dans l'intrigue même.

Les exemples de Simon et d'Atwood montrent que la *wilderness*, comme contrée sauvage et comme altérité, s'exprime dans la littérature postmoderne sous différentes formes. La *wilderness* postmoderne est ainsi caractérisée par un renversement des rapports de force entre culture et nature, où cette dernière ne peut plus être vue comme un objet à exploiter au bénéfice des humains. Ce basculement laisse place à la sauvagerie fondamentale de la nature, dont nous savons désormais qu'il est tout à fait impossible de la dompter de manière durable, et plus encore que toute tentative de domination se retournera contre nous, au profit effectif de la nature qui, elle, nous survivra. Le passage de la pastorale antique à la *wilderness* moderne, c'est donc le passage d'une conception harmonieuse et organique du rapport entre l'être humain et la nature à une conception dualiste et hiérarchisée. Si le monde moderne, dans ce nouveau rapport, perçoit l'être humain au-dessus de la nature, l'expérience postmoderne est celle de l'inversion de la hiérarchie construite et autorisée par les progrès de la science moderne, l'être humain s'éprouvant dorénavant inférieur à la nature. Autrement dit, l'expérience postmoderne de la nature est celle du passage de l'anthropocentrisme à l'écocentrisme, dont témoigne la transformation de la vision de la *wilderness*.

---

<sup>53</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 79.

### 3. Confrontation à l'étrangeté de la nature (*wilderness*)

Dans *Du bon usage des étoiles*, Dominique Fortier revient au plus fort des prouesses techniques et des progrès caractéristiques du monde moderne par la fictionnalisation de la grande expédition du passage du Nord-Ouest. Plus tôt, nous avons constaté que le roman met en scène le désir de domination et de contrôle propre à l'Angleterre et l'Europe colonialiste de cette époque ; tout laisse ainsi croire que *Du bon usage des étoiles* est un roman qui porte sur le monde moderne, sur le « New World ». Toutefois, nous observerons qu'un rapport postmoderne à la nature s'invite aussi anachroniquement dans *Du bon usage des étoiles*, par le basculement puis le renversement complet du rapport de domination entre les personnages et la nature arctique. Ce basculement et ce renversement s'opèrent alors que les membres de l'expédition Franklin perdent progressivement le contrôle. Les personnages du roman passent alors en quelques mois ou années, ou par quelques expériences marquantes, d'un rapport moderne à la nature à un rapport postmoderne. Pour illustrer ce passage, nous étudierons d'abord le basculement des forces, ce tournant où les personnages de Fortier sont confrontés pour la première fois à la puissance de la *wilderness* arctique. Ensuite, nous verrons que ce basculement inverse totalement le rapport de domination initiale qui se fait dès lors au dam des personnages qui s'effacent dans la nature. Ce sera aussi l'occasion d'observer que *Du bon usage des étoiles* ne marque pas seulement une inversion des rapports de domination, il propose en accéléré la transformation de la vision de la *wilderness* qui passe d'anthropocentrique, avec sa prétention à dompter la nature sauvage, à écocentrique, où la nature reprend le contrôle de ses contrées.

Nous avons précédemment observé que les hommes à bord de l'*Erebus* et du *Terror*, ainsi que lady Franklin, se perçoivent supérieurs au reste de la terre, mais que ce sentiment

de contrôle n'est pas partagé par Francis Crozier, qui possède un esprit plus sensible et pragmatique. Si, au début du roman, Crozier est le seul à voir la nature arctique avec cette sensibilité, nous verrons que la perception de Crozier se répandra dans le reste de l'équipage lors d'une expédition de cartographie.

Francis Crozier n'envisage pas les manifestations naturelles de l'Arctique du point de vue d'un dominateur. Au contraire, sa narration permet de constater que ces manifestations sont pour lui le signe d'une domination prochaine de la nature sur l'expédition de Sa Majesté :

Les craquements de la glace qui se fissure au large nous tiennent parfois éveillés pendant la nuit entière ; on croirait entendre un grand animal qui se réveille en dépliant ses membres engourdis. Des lézardes commencent à se former autour des navires et il faudra prendre garde que les morceaux de glace, une fois détachés, ne se heurtent et viennent broyer les coques qui, bien que renforcées d'acier, ne sont pas de taille à résister à de tels assauts. (*BU*, p. 161)

Une fois de plus, Francis Crozier est craintif à l'idée que les navires affrontent cette glace, puisqu'ils « ne sont pas de taille à [y] résister ». Par son regard brut, non aveuglé par l'idéologie, il perçoit la réelle force de la glace ainsi que la force des coques des bateaux et il en arrive à l'évidence que ces dernières ne tiendront pas le choc. Toutefois, ce qui marque le plus dans ce passage est l'état des contrées sauvages arctiques. L'année précédente, les hommes naviguaient dans une nature qui paraissait morte et, surtout, tout à fait inoffensive. Ils sentaient que celle-ci n'offrait aucune résistance à leur arrivée : « *Le Terror* et *l'Erebus* naviguent depuis peu dans des eaux vierges. Nous avançons au milieu d'une carte blanche, dessinant le paysage comme si nous l'inventions au fur et à mesure, traçant le plus fidèlement possible les baies, les anses, les caps, nommant les montagnes et les rivières comme si on nous avait jetés au milieu d'un nouvel Éden » (*BU*, p. 43). La nature arctique était restée silencieuse devant l'entrée en ses terres et la présence nouvelle et inconnue de *l'Erebus* et du *Terror*, au point où il semblait à Crozier que les navires progressaient sur

une carte vierge qui pouvait être dessinée comme bon lui semblait. Une année plus tard, par contre, la nature sauvage de l'Arctique se réveille comme si elle sentait à l'instant la présence des hommes. Pour Francis Crozier, cet éveil représente vraisemblablement une menace, puisqu'il compare la nature glaciale à un « grand animal », animal qui se tire du sommeil et qui, bientôt, se déplacera et ébranlera ce qui se trouve sur son passage. Le constat est dès lors clair : la nature sauvage de l'Arctique n'est plus amorphe ou passive.

De plus, la narration de Francis Crozier à ce moment-ci de l'expédition est plus que nécessaire à l'échelle du roman, puisqu'il semble être le seul à voir les changements qui s'opèrent dans l'Arctique. À l'inverse, au même moment, John Franklin ne met jamais en doute sa position de domination et il continue de croire que l'expédition sera rapide et sans difficulté, constate Crozier : « Franklin ne s'en émut point : “Mais cessez plutôt de vous inquiéter, nous serons rentrés en Angleterre à temps pour la nouvelle année” » (*BU*, p. 165), lance-t-il à son second. Ainsi, si les changements dans la nature renforcent les appréhensions initiales de Francis Crozier, il n'en est pas de même pour le capitaine de l'expédition, qui se rit toujours autant des glaces de l'Arctique.

La perception de la nature de Francis Crozier prépare le basculement qui a lieu, comme nous l'annoncions, lors d'une expédition de cartographie, où les matelots ont droit à un avant-goût du caractère inhabitable de l'Arctique. Pour cette expédition d'une durée prévue de quelques jours, Crozier se prépare conformément aux procédures en vigueur : il met sur pied une équipe ayant les aptitudes et les connaissances nécessaires, prépare les provisions ainsi que le matériel en plus « [d'attendre] les conditions climatiques les plus propices pour aller effectuer [c]es relevés magnétiques » (*BU*, p. 144). Ainsi, toutes les précautions sont prises afin que l'expédition se passe sans incident. Justement, les trois

jours qui suivent leur départ se déroulent sans accroc, à un point tel que le groupe parcourt une plus grande distance que celle prévue initialement. Cette belle progression laisse d'ailleurs croire que les contrées sauvages de l'Arctique ne sont pas arides et qu'une bonne préparation permet de séjourner aisément dans cette nature. Toutefois, au matin de la quatrième journée de l'expédition, l'équipe constate qu'une tempête fait rage ; une importante accumulation de neige et une visibilité presque nulle freinent leur retour aux navires. La confiance ressentie au départ est dès lors anéantie : elle s'effondre, alors que les hommes découvrent la nature arctique sous un nouveau jour. Ils la découvrent notamment par l'ouïe, preuve pour eux de son caractère difficilement dominable, puisqu'impalpable :

Le jour s'est passé à écouter les hurlements du vent qui, loin de décliner, semblait de plus en plus violent. Notre tente s'est trouvée plus qu'à moitié ensevelie sous la neige qui tombait sans discontinuer et quand, incapable de rester en place plus longtemps, j'ai voulu sortir reconnaître les environs, j'ai enfoncé jusqu'aux genoux et n'ai réussi à me déplacer qu'avec peine, chaque pas exigeant un effort considérable. (BU, p. 148)

Comme un animal, la nature arctique crie, hurle et gronde, elle fait entendre aux hommes sa présence inhospitalière. Ses hurlements et la grande quantité de neige qu'elle envoie semblent être jusqu'à présent un avertissement ; ils annoncent qu'elle n'est pas endormie, que la présence des Anglais sur son territoire est une invasion qu'elle refuse, ou à laquelle elle résiste ardemment, mettant tout en œuvre pour ralentir leurs déplacements. Cet avertissement signale aussi le caractère étranger de cette nature, son caractère proprement sauvage. Tel un animal sauvage, la *wilderness* arctique est fondamentalement *autre* pour ces hommes civilisés et annonce qu'elle ne pourra être apprivoisée et encore moins dominée. Les préparatifs de Francis Crozier ne servent dès lors plus à rien ; on ne peut se préparer à ce qu'on ne connaît pas, à ce qui est complètement étranger. On ne peut qu'en faire l'expérience, possiblement périlleuse.

Malgré la position fâcheuse dans laquelle l'équipe de cartographie se trouve, celle-ci décide de reprendre la route afin de rentrer aux navires avant que les provisions ne s'épuisent. Dans la marche qu'ils entreprennent vers les navires, les personnages du *Bon usage des étoiles* sont confrontés à l'ampleur des forces arctiques et à la *wilderness* ou sauvagerie profonde de ce pays de glace : « Le froid était mordant et bientôt je n'ai plus senti mes orteils ni le bout de mes doigts. Le visage des hommes était constellé de plaques blanches et de taches rouges » (*BU*, p. 149). Alors que les hommes croyaient conquérir le territoire de l'Arctique, c'est l'Arctique qui commence à conquérir leur corps. Le froid entre dans leur corps et les envahit de manière douloureuse. Ils ne peuvent alors plus contrôler leurs membres gelés pour plusieurs jours. De retour à bord des navires, c'est en ces termes que Crozier décrit l'effet du froid arctique : « Je dois cesser d'écrire pour souffler inutilement sur mes doigts raidés et rougis. On dirait que le froid qui m'a transpercé jusqu'aux os ne me quittera vraiment jamais tout à fait. Il faut me réchauffer les mains quelques instants sur la tasse de thé fumant que l'on vient de déposer devant moi avant de pouvoir continuer » (*BU*, p. 145). Ce passage montre que la domination par le froid a toujours un impact plusieurs jours après le retour aux bateaux de Crozier et des hommes : le corps est définitivement possédé. Cet événement marque parfaitement le basculement qui s'opère entre la confiance, la certitude, le projet de domination des hommes du territoire arctique et l'effective domination menée de front par la nature sauvage.

Dans une corrélation entre inégalités sociales ou raciales et exploitation de la nature qu'on retrouve souvent chez Dominique Fortier (le plus fortement dans *La porte du ciel*, nous le verrons dans le chapitre 3 du mémoire), les personnages du *Bon usage des étoiles* verront ébranlé sur les terres de l'Arctique, en même temps que leur sentiment de

domination de la nature, leur sentiment de domination des peuples autochtones. Toujours durant l'expédition de cartographie, le matelot Jeremy Welling s'enfonce dans une bouillie d'eau et de glace, qui était masquée par une importante couche de neige. Bien qu'ils réussissent à le sortir de l'eau, le matériel transporté par les hommes n'aide en rien le matelot qui s'apprête à mourir de froid : « Les frissons dont il était parcouru se sont atténués au bout de quelques heures, mais il avait sombré dans le délire » (*BU*, p. 150). Une fois encore, on remarque que les hommes ne savent pas comment agir dans la nature sauvage de l'Arctique qui leur est totalement étrangère, donc incompréhensible. La survie du matelot Welling n'est possible que grâce au sauvetage *in extremis* par les Esquimaux, qui transportent les Anglais jusqu'à leur campement. Par des mixtures à base d'herbes, des fourrures d'animaux et les igloos qui permettent de garder la chaleur, l'état de Jeremy Welling s'améliore et il retrouve peu à peu la santé. L'amélioration de son état et la survie des autres hommes ne sont possibles que grâce aux Esquimaux, ce qui apprend et montre à Crozier l'importance des savoir-faire autochtones, sans lesquels les membres de l'expédition seraient peut-être tous morts : « [J]e ne peux m'empêcher d'être rempli d'admiration à la pensée qu'ils errent infiniment, en construisant ici et là d'éphémères maisons de neige dans un paysage désolé, où ils réussissent à survivre dénués de tout, à la merci des éléments et de la nature inhospitalière, en ces terres abandonnées de Dieu » (*BU*, p. 153). Une fois de plus, l'esprit pragmatique du second permet de voir que les progrès et les avancées techniques de la société anglaise ne sont pas tout-puissants et infaillibles, et que c'est plutôt la capacité d'adaptation à la nature des Esquimaux qui les a tirés d'affaire. Ainsi, le sentiment de domination des Anglais est doublement ébranlé et renversé, d'abord par la nature qui prend le contrôle des hommes et de l'expédition, puis par les compétences

et connaissances des Esquimaux, ce peuple à leurs yeux primitif qui, sans le secours des lumières anglaises ou européennes, a réussi, lui, à dompter le froid et la glace.

#### **4. S'effacer dans la nature, être effacé de l'histoire**

L'éveil de la nature dans *Du bon usage des étoiles*, manifesté par ses agissements qui rappellent ceux d'animal sauvage, démontre que la nature n'est pas seulement dans le roman un lieu ou un décor dans lequel se campe le récit : elle *devient* un personnage qui bouge et qui crie. Surtout, elle est un personnage qui a une influence sur le cours de l'histoire. Elle possède les hommes et influence dès lors le cours de leur entreprise. La nature est active, plutôt que passive. La riposte de la nature provoque en outre plusieurs conséquences qui s'enchaînent et mèneront vers l'effacement des personnages : invalidation du mythe de John Franklin, conquête du corps et de l'esprit par le froid qui engourdit et engage un processus d'altération, puis, finalement, anéantissement de l'agentivité des personnages.

Nous avons vu que le basculement a ébranlé la confiance des marins, alors que l'intervention des Esquimaux a montré que la domination des Anglais sur la nature et les peuples autochtones est faillible, c'est-à-dire que, dans certains contextes, pour le moins, ils sont inférieurs, voire assujettis aux peuples autochtones. Nous verrons que cette perte de confiance va prendre de l'ampleur, jusqu'à devenir totale dans la suite des événements, en plus d'affecter l'ensemble de l'équipage et non plus seulement Francis Crozier et les membres de l'expédition de cartographie. D'abord, la joie qui habitait les officiers au début du voyage n'est plus : « Dans le mess des officiers, tous sont cependant silencieux, comme s'ils étaient attablés en compagnie d'étrangers » (*BU*, p. 192). L'étrangeté de la nature a

contaminé les membres de l'équipage, qui se perçoivent désormais entre eux comme des inconnus, des étrangers. Toutefois, les hommes tiennent encore bon. La présence de John Franklin, sa constante assurance et plus encore le mythe glorieux qu'il représente rassurent les officiers et les matelots qui gardent espoir. Leurs espoirs seront cependant définitivement consumés au début du troisième été en 1847, alors que John Franklin trépassa. C'est là que le basculement est confirmé pour tous, plus personne ne pouvant nier la réalité : « Ainsi exposé, le pavillon [qui recouvrait la dépouille de Franklin] semblait signifier sans équivoque que c'était la glace qui avait pris possession de l'expédition de Sa Majesté, et non pas l'inverse. » (BU, p. 232) Sir John, le *Héros de l'Arctique, l'homme qui avait mangé ses souliers*, cet homme aux exploits légendaires, a été emporté par la glace qu'il était supposé conquérir et, de même, il a emporté avec lui les derniers espoirs des matelots. Il était le porte-étendard de la conception anthropocentrique propre au monde moderne, celui qui incarnait la domination, la maîtrise et le contrôle de la nature. Ainsi, sa mort n'est pas seulement celle d'un explorateur légendaire de l'Angleterre victorienne : elle est aussi celle de l'anthropocentrisme qui ne possède plus de représentant dans cette fiction de Dominique Fortier.

Non seulement le décès du capitaine réduit à néant la confiance des matelots, mais il ébranle aussi lady Jane Franklin qui, simultanément, télépathiquement, comme si elle avait ressenti l'effet de la mort de son époux malgré la distance, doute du succès de l'entreprise. C'est alors qu'elle prend sur elle d'intervenir et de sauver l'expédition. Pour ce faire, elle analyse différentes cartes et missives des précédents explorateurs et elle en arrive à ses propres conclusions sur le chemin le plus approprié à prendre pour l'*Erebus* et le *Terror*.

Elle inscrit ces conclusions dans des lettres dont le contenu doit parvenir à sir John par une sorte de lien particulier qui unit les époux :

Lady Jane écrivait donc à sir John presque tous les soirs, des lettres longues, regorgeant de détails, de nuances, d'observations et de recommandations. Il ne lirait pas ces missives avant son retour, mais elle croyait presque qu'il lui suffisait d'en tracer les mots sur le papier pour que, mystérieusement, ils trouvent le moyen de parvenir à son mari sous une forme ou une autre, en rêve, qui sait. (*BU*, p. 238-239)

La confiance de lady Jane en son époux tombe. Celle qui croyait en les compétences de son mari, et qui le considérait à l'instar de la population anglaise comme le *Héros de l'Arctique*, ne peut plus s'y fier. Animée d'un désespoir nouveau, qui lui confère cependant une sorte d'énergie et de foi romantiques, elle tente d'interférer dans les affaires de son époux en rédigeant à son intention de longues lettres. Avec les mois qui passent et la laissent sans nouvelles de son époux, son inquiétude grandit : « Au fur et à mesure que passaient les mois, l'inquiétude de lady Jane grandissait » (*BU*, p. 257). Voyant son inquiétude balayée de la main par les officiers de l'Amirauté qui ne voient aucune raison d'agir, lady Jane se lance dans divers stratagèmes ayant pour objectif l'organisation d'une expédition de secours, qu'elle poursuit avec témérité et opiniâtreté, contre plusieurs avis. Après de nombreuses lettres, un repas du Nouvel An avec des hommes influents de l'Amirauté et une aide insoupçonnée d'un Américain, le sauvetage est finalement lancé. Les efforts de lady Jane pour sauver son époux et l'expédition de Sa Majesté sont alors récompensés. Si elle en est d'abord soulagée, sa confiance est totalement effacée, anéantie à la toute fin du roman. Dans un dernier moment mystérieux, proche de l'ésotérisme, lady Jane ressent toute l'inutilité de ses actions des derniers mois : « Un sentiment vertigineux l'envahit et elle voulut se secouer. Dans un mouvement d'impatience, elle renversa la tasse de thé qu'elle avait posée sur le pupitre et regarda, comme hypnotisée, le liquide ambré se répandre sur ses cartes, brouillant les délicats tracés d'aquarelle qu'elle y avait dessinés au

fil des ans » (*BU*, p. 338). Lady Jane perd sa force de caractère, son énergie et sa maîtrise de soi, alors qu'elle comprend, qu'elle *sait* que l'expédition de secours est vaine et la situation de son époux, sans espoir. En fin de compte, la confiance et la domination des Anglais sont affaiblies puis détruites par la nature sauvage de l'Arctique qui refuse la domination humaine, démontrant du même coup que la conception anthropocentrique de la nature a ses limites, et que la nature et les peuples qui cohabitent avec elle peuvent facilement la renverser.

Suite à la mort de Franklin, le froid arctique s'insinue dans les navires pour en prendre complètement possession. Le froid est partout, les bateaux ne permettent plus de protéger convenablement les hommes de ses effets néfastes : « Il fait désormais presque aussi froid sur les bateaux que sur la banquise, les flancs de bois des navires protégeant bien imparfaitement du vent qui souffle ici sur des centaines de milles sans rencontrer d'obstacles, et qui, en s'immiscant dans les fissures les plus infimes, émet un sifflement lugubre qui ressemble au souffle d'une bête à l'agonie » (*BU*, p. 295). Les manifestations de cette nature sauvage, cette fois perceptibles depuis l'intérieur des navires, sont similaires à celles perçues par les membres de l'expédition de cartographie. La nature arctique est un personnage pour tous, dorénavant, elle se fait entendre. La scène est saisissante ; les matelots à bord des navires perçoivent le souffle de la bête, mais ne peuvent la voir. Ils entendent sa présence, sentent le froid qu'elle produit sur leur peau, dans leur corps, mais en aucun cas cette bête n'est visible, encore moins palpable. À l'instar de lady Jane et de son mystérieux don de télépathie, la nature du *Bon usage des étoiles* acquiert une dimension fantastique, ou surnaturelle, confirmant par la même occasion l'étrangeté fondamentale de cette nature. Celle-ci souffle et crie comme un animal, sans que les personnages puissent

la voir, la toucher ou encore la dominer. Ceux-ci se retrouvent à la merci de la nature : « Peddie et MacDonald ne suffisent pas à soigner les gerçures, engelures et autres blessures causées par le froid pour lesquelles il existe, hélas, bien peu de remèdes » (*BU*, p. 295). Dès lors, les hommes perdent le contrôle de leur propre corps, qui peu à peu se transforme par la brûlure du froid : le corps n'est plus complètement humain ; il est envahi par la nature et sa sauvagerie.

De plus, l'étrangeté de la nature arctique confronte les hommes à un environnement composé presque exclusivement de blanc. L'absence de couleur se retrouve partout, et sous différentes teintes, blanc gris, blanc bleuté, blanc jaune, blanc cendré, ce que Francis Crozier relate : « Du blanc à perte de vue. Le blanc du ciel qui se fond dans le blanc de la terre enfouie sous la neige, qui se fond dans le blanc de l'eau couverte de glace, qui se fond dans le blanc qu'on finit par avoir sous les paupières quand on ferme les yeux » (*BU*, p. 187). Les couleurs ne semblent plus exister autour de lui que sous différentes palettes de blanc, et ce, peu importe où il se trouve, qu'il ait les yeux ouverts ou fermés. Ainsi, raconte Crozier, la blessure d'un matelot transporte les hommes dans une profonde fascination pour le sang :

Plutôt que de lui venir en aide, la dizaine d'hommes qui l'entouraient étaient restés comme pétrifiés à la vue du sang qui giclait de la blessure en jets réguliers. [...] Réfléchissant à l'incident, [Francis Crozier] s'était rendu compte que c'était la première fois depuis des semaines qu'il voyait une couleur franche, qui n'avait pas été délavée par l'usure, l'eau, le sel, le vent. (*BU*, p. 193)

L'engourdissement des sens et l'altération de l'instinct de survie des matelots, occasionnés par cette couleur vive devenue pour eux inhabituelle, menace la vie de l'homme. Plus encore, le sang représente la vie. Ici, dans ce pays de glace, de froid et de blanc, dans ce territoire qui leur est foncièrement étranger, ils se situent plus près de la mort que de la vie. Le sang qui gicle de plaie de l'homme est alors associé à cette ancienne vie qu'est la leur,

comme le vestige d'un monde ancien auquel ils n'appartiennent plus, dont ils ont été sauvagement extirpés.

Dépossédés de leur propre corps, les membres de l'expédition Franklin perdent aussi la mémoire, que leur ravit aussi l'Arctique :

Maintenant qu'il y a plus de deux ans que nous sommes dans ce pays de neige, j'ai de plus en plus de mal à me souvenir de ma vie d'avant [...]. Il m'arrive d'en retrouver des bribes, [...] mais dès que je tente de m'y accrocher, d'évoquer des images dont je sais pourtant qu'elles n'ont pu être effacées de ma mémoire, elles s'effilochent et se dissipent, comme si j'essayais de saisir à pleines mains des paquets d'embruns. (*BU*, p. 253)

Provoqué par l'absence de repères temporels, l'effacement de la mémoire marque la première étape d'une altération de l'esprit des navigateurs par la *wilderness* de l'Arctique. Elle s'immisce dans l'esprit des Anglais, écrase leur passé, efface leurs souvenirs, jusqu'à occuper complètement l'espace mental de ces hommes. L'occupation par la nature, en outre, infiltre en eux son étrangeté et sa sauvagerie. La *wilderness* prend possession des hommes qui, littéralement, perdent l'esprit, deviennent fous ou délirants, comme le matelot Welling avant que le soignent les Esquimaux. Les membres de l'équipage sont « hagards et exsangues [aux] yeux fiévreux » (*BU*, p. 317), alors que l'officier DesVoeux est « en proie à la fièvre depuis plusieurs jours [et il a] la main d'un homme ivre » (*BU*, p. 320). Ces hommes ne sont plus eux-mêmes, habités par la fièvre et les délires causés par la nature qui les contrôle désormais.

Finalement, après en avoir pris possession progressivement, d'abord par le corps puis par l'esprit, la sauvagerie de la nature efface les personnages ainsi que leur agentivité. Les pertes constatées précédemment, celles des sens et de l'esprit, s'aggravent rapidement et ravissent aux matelots leur essence humaine. Crozier, dont l'esprit n'est pas autant détérioré que celui de ses collègues, constate l'ampleur de la transformation des hommes autour de lui, devenus à peine reconnaissables : « Ces êtres désormais presque totalement

dépouillés de ce qui faisait d'eux des hommes, édentés, incapables de se nourrir et de se déplacer, semblent revenus par quelque horrible ironie du destin au stade de nourrisson ; ils quitteront ce monde comme ils y sont entrés, dépossédés de tout » (*BU*, p. 333). La nature arctique a pris possession des hommes pour les déposséder : ils sont détériorés, altérés, ramenés à un stade de dépendance initiale, comme s'ils n'avaient jamais existé. *Du bon usage des étoiles* marque la négation du progrès des hommes dans l'histoire, à l'échelle individuelle et à l'échelle collective. Au lieu de progresser et de grandir dans cette histoire, les personnages s'altèrent et régressent. Ils ont perdu tout ce qui faisait d'eux des humains.

Ultimement, les altérations physiques et mentales des membres de l'équipage conduisent à une disparition complète de ceux-ci dans le cadre même du roman. En effet, les personnages affrontent une dernière fois la nature sauvage de l'Arctique en quittant les bateaux, dans une dernière tentative de survie. La *wilderness* arctique les avale alors les uns après les autres, en effilant littéralement le groupe d'hommes : « Le cortège s'amincit de jour en jour. Tous ont du mal à marcher, ils ont les muscles à vif, sont rendus à demi aveugles par le soleil dont l'éblouissante clarté se réfléchit sur la neige qui les entoure encore de toutes parts » (*BU*, p. 324). Les survivants sont retranchés progressivement par la nature, les morts sont engloutis dans le blanc de ce pays, composé uniquement de neige et de glace, dans les contrées sauvages de l'Arctique, ne laissant aucune trace, comme si, une fois de plus, ils n'avaient jamais existé, leur existence avait été niée d'un coup, balayée. Bientôt, les derniers survivants iront rejoindre les leurs, perdus : « Nous ne sommes plus que trois désormais sous le blanc du ciel » (*BU*, p. 335), narre finalement Francis Crozier. Ces membres de l'expédition Franklin, qui devait marquer l'histoire par la conquête du

passage du Nord-Ouest, se retrouvent plutôt effacés du paysage terrestre comme de l'histoire, qu'ils voulaient pourtant faire.

Dès lors, les personnages humains de Dominique Fortier sont mis à mal dans *Du bon usage des étoiles*. Ce phénomène ne serait pas isolé dans la littérature contemporaine, comme le montrent les travaux de René Audet et Nicolas Xanthos. Dans le collectif *Le roman contemporain au détriment du personnage*<sup>54</sup>, les deux chercheurs notent que « les remaniements poétiques à l'œuvre dans les fictions [contemporaines] marquent toutes certaines limites atteintes par les notions de personne, de sujet ou d'individu pour dire l'être humain<sup>55</sup> ». Après notre analyse de *Bon usage des étoiles*, nous constatons que ce roman s'inscrit tout à fait dans la tendance étudiée par Audet et Xanthos. Or le roman de Fortier semble aller plus loin et présenter un cas extrême : l'être humain n'y est pas marqué de « certaines limites », n'y est pas simplement limité mais carrément effacé, balayé, supprimé. On y constate dès lors un déplacement complet et radical de l'agentivité. En effet, nous avons constaté que la nature arctique est un personnage à part entière dans *Du bon usage des étoiles* : elle est dotée d'une intentionnalité et d'une agentivité qui s'avèrent le véritable moteur du récit. Ainsi, la *wilderness* arctique est l'héroïne et la protagoniste du roman de Fortier, elle est l'actrice principale et centrale de ce roman qui ne raconte pas l'histoire des hommes à bord de l'expédition, mais bien la manière dont la nature arctique s'est défendue devant leur invasion. De ce fait, *Du bon usage des étoiles* mettrait en scène l'effacement des personnages humains par un transfert d'agentivité qui s'effectue dans le roman, poétiquement, au profit de la nature.

---

<sup>54</sup> René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Le roman contemporain au détriment du personnage*, ouvr. cité.

<sup>55</sup> René Audet et Nicolas Xanthos, « Introduction », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Le roman contemporain au détriment du personnage*, ouvr. cité, p. 2.

Pour conclure, nous avons vu en début de chapitre que *Du bon usage des étoiles* s'ouvre sur la confiance des Anglais qui prétendent à la domination de l'Arctique par la découverte du passage du Nord-Ouest. Un retour sur l'évolution de la relation entre l'humain et la nature et sur la vision de la nature comme *wilderness* tirée des études écocritiques nous a permis d'analyser et de comprendre la relation entre les personnages et la nature dans *Du bon usage des étoiles*. Par la mise au premier plan de la nature sauvage arctique qui devient agente de l'histoire, nous pouvons affirmer que le roman de Fortier raconte le renversement d'un rapport de force et de domination entre les Anglais et la nature, renversement qui raconte aussi un passage, un autre passage, non plus géographique mais historique : celui de l'anthropocentrisme à l'écocentrisme ou, en d'autres mots, de la modernité à la postmodernité.

## CHAPITRE 2

### LE PERSONNAGE CONTEMPORAIN AU RYTHME DE LA NATURE DANS *LES LARMES DE SAINT LAURENT*

#### 1. Un personnage agi par la nature

La première partie des *Larmes de saint Laurent*, « Monstres et merveilles », met en scène Baptiste Cyparis, seul survivant de l'éruption de la montagne Pelée en Martinique en 1902. La partie s'ouvre quelques semaines avant la terrible éruption dans la ville de Saint-Pierre, en plein jour de carnaval, alors que les rapports entre dominants et dominés, qui marquent fortement l'organisation sociale de l'île en contexte de colonisation, sont renversés : chez la famille de La Chevrotière où Baptiste, qui à cette époque se fait appeler Gabriel, travaille comme aide-jardinier, les membres de la famille servent leurs propres domestiques, qui portent leurs vêtements bourgeois et inversement. Personne n'est très à l'aise, mais le carnaval se déroule selon la coutume malgré un petit incident sur lequel nous reviendrons. Le lendemain, Baptiste quitte la famille de La Chevrotière sans prévenir et entreprend de se trouver un nouvel emploi.

Si Baptiste Cyparis est un personnage historique, survivant réel de l'éruption de la Pelée – Dominique Fortier modifie tout juste son prénom<sup>56</sup> –, on sait cependant très peu de

---

<sup>56</sup> Le nom de celui qu'on a appelé le Survivant de Saint-Pierre était Louis Cyparis, aussi connu sous le nom de Louis Sanson. Voir Césaire Philémon, *La montagne Pelée et l'effroyable destruction de Saint-Pierre (Martinique) le 8 mai 1902. Le brusque réveil du volcan en 1929*, Paris, Impressions Printory et Georges Courville, 1930, particulièrement le chapitre « Les survivants de la zone centrale », p. 98-102.

choses sur lui, sinon qu'il a effectivement été incarcéré dans un cachot qui lui a permis de survivre à l'éruption et qu'il a été engagé peu après par le cirque américain Barnum and Bailey. La romancière imagine librement un triste passé familial pour ce survivant devenu célèbre, faisant de lui un orphelin depuis sa plus tendre enfance. Dans *Les larmes de saint Laurent*, Baptiste a été recueilli enfant par son oncle et sa tante, qui l'ont négligé et ont profité de son travail sans lui offrir la moindre éducation : « Son oncle et sa tante étaient de braves gens, qui [...] s'occupa[ient] de cet enfant qui n'était pas le leur, lui offrant le gîte et le couvert sans exiger rien d'autre en retour qu'il passe ses journées à ramasser sur la plage les mollusques et les coquillages [...] plutôt que de fréquenter l'école comme les gamins de son âge » (*LSL*, p. 34-35). C'est ainsi que le jeune Baptiste a développé un intérêt particulier pour la montagne Pelée, qu'il gravissait régulièrement, plus jeune, afin de fuir son quotidien. Cette situation a aussi provoqué un isolement : ayant grandi dans un univers dépourvu de chaleur humaine et de liens affectifs, Baptiste préfère la solitude et la compagnie de la nature à celle des humains. Ainsi, « Monstres et merveilles » présente Baptiste comme un homme en marge, en décalage avec son époque et ses compatriotes, avec lesquels il entretient des relations problématiques.

C'est cet état de marginalité qui va mener Baptiste en prison, suite à une altercation qui tourne au drame dans une taverne avec le fils de son ancien maître, Gontran de La Chevrotière. La cellule en pierre dans laquelle on enferme Baptiste l'isole autant qu'elle le protège. En effet, lors de l'éruption de la Pelée le 8 mai 1902, le cachot de pierre préserve Baptiste de la lave et des autres effets dévastateurs de l'éruption alors que la quasi-totalité de la ville de Saint-Pierre et de ses occupants sont anéantis. Au lendemain de l'éruption, Baptiste s'avère le seul survivant de la catastrophe naturelle, ce qui lui procure un titre de

renom : le Revenant de l'Apocalypse. C'est ainsi que le cirque américain Barnum and Bailey le recrute comme nouvelle tête d'affiche. Dans cette toute nouvelle vie qui le propulse aux quatre coins des États-Unis, Baptiste se lie avec deux femmes : Alice, qu'il épouse pour former une famille avec elle et son fils Elie, puis Stella, l'épouse du recruteur du cirque, qui devient son amante. Sa vie au cirque est ponctuée par ces deux relations, ainsi que par le traumatisme causé par l'éruption de la Pelée, qui l'affecte sourdement. La première partie se termine, à la fin de « Monstres et merveilles », par un incendie provoqué par Elie et pour lequel Baptiste se porte responsable. Il est alors emprisonné une seconde fois et change son prénom, au moment de déclarer son identité aux autorités, pour celui de Numa Lazarus. Baptiste est ainsi un personnage à l'identité éminemment mobile et fuyante, insaisissable pour ses contemporains, qui semble s'enraciner dans le rapport particulier qu'il entretient avec la nature, que nous étudierons dans cette première section du deuxième chapitre.

Le décalage qu'accuse Baptiste vis-à-vis des autres habitants de Saint-Pierre et de la Martinique se manifeste fondamentalement dans l'étroite relation qu'il entretient avec la nature de l'île. Effectivement, depuis son jeune âge, au départ pour fuir son oncle et sa tante, il cultive avec la nature une relation particulière qui le mène à considérer la Martinique comme *son* île. Bien que les habitants de Saint-Pierre gravissent régulièrement la Pelée, Baptiste se distingue d'eux en ne fréquentant pas les mêmes endroits, préférant certains recoins isolés de la montagne : « il avait vite découvert qu'il préférerait l'étang Sec, cratère parcheminé situé quelques centaines de mètres plus bas, en tout temps dépourvu d'eau, et qui pour cette raison n'attirait point les pique-niqueurs. Il s'étendait sur le dos au milieu de ce cirque lunaire, fermait les yeux et il lui semblait être le dernier humain sur

terre, ou le premier » (*LSL*, p. 22). Dès son jeune âge, on constate que Baptiste aime se mettre en retrait et qu'il n'apprécie guère les contacts sociaux : être le premier ou le dernier homme sur Terre lui paraît une éventualité agréable et, dans un cas comme dans l'autre, cette perspective témoigne d'une relation harmonieuse avec la nature volcanique de la Pelée, qui est pour lui un berceau qui le recueille, l'abrite et le réconforte, avec lequel il entretient une relation harmonieuse. Notons que la nature de l'étang Sec se présente ici, pour reprendre les termes de l'écocritique Dana Phillips, comme « [a] space that was always there outside the culture<sup>57</sup> ». L'environnement naturel de la Pelée, et plus particulièrement de l'étang Sec, correspond tout à fait à cet espace en dehors de la culture où les activités humaines sont lointaines. Ainsi, Baptiste choisit délibérément et recherche la nature brute et sauvage, *wild*, de l'étang Sec. Il s'agit d'une *wilderness* à laquelle il se sent profondément lié ; celle-ci constitue un milieu dans lequel il se sent, comme jamais ailleurs, jamais autrement, en harmonie.

De même, Baptiste entretient une relation privilégiée avec la mer, qui occupe elle aussi une place de choix dans ses souvenirs d'enfance. Si la montagne lui permet de s'évader dans un monde solitaire, la mer lui offre semblable retraite où le silence, occasionné par l'immersion dans l'eau, le plonge dans un monde dont il serait le seul habitant. Dans l'apesanteur de l'eau, il apprécie par-dessus tout suivre le mouvement des vagues : « Parfois, une vague plus profonde que les autres venait le happer, et il se laissait tourbillonner dans une tempête de sable sans savoir où était la surface et où était le fond, roulant avec l'eau jusqu'à ce qu'elle s'apaise et le redépose tranquillement sur la grève » (*LSL*, p. 44). Une fois de plus, Baptiste démontre son attirance pour la nature sauvage,

---

<sup>57</sup> Dana Phillips, « Is Nature Necessary? », dans Harold Fromm et Cheryll Glotfelty (dir.), *The Ecocriticism Reader*, ouvr. cité, p. 215.

laissée à ses forces, et la confiance qu'il a en elle – il s'y abandonne, s'y confie littéralement. Sans aucunement se sentir en danger, il laisse calmement la mer le porter, le bercer comme un enfant, même vigoureusement, puis le déposer sur le lit du rivage. À un niveau symbolique, ce passage révèle chez Baptiste le fantasme d'un retour utérin, retour dans le corps matriciel et protecteur, qu'il reconnaît dans l'eau et la mer. Le lien étroit entre Baptiste et la nature en est ainsi un de confiance filiale : la nature le traite comme un enfant bien-aimé, tandis qu'il voit en elle une mère, une origine, la mère porteuse.

Dans les deux exemples présentés, la nature *wild* de l'étang Sec et de la mer sont l'*alma mater* de Baptiste. Baptiste entretient ainsi une relation privilégiée avec la *wilderness* qu'offrent l'étang Sec et la mer. Pour lui, ces sites naturels sont « a place of freedom in which [he] can recover [his] true sel[f] [he has] lost to the corrupting influences of our artificial lives<sup>58</sup> ». En effet, ce n'est ni avec une nature contaminée ni avec une nature habitée que Baptiste entretient une relation privilégiée, en laquelle il se réfugie, mais avec la nature *wild* de la Martinique, celle qui n'a pas été altérée par l'humain et la culture. Cette nature-là est son lieu, son milieu naturel ; en la trouvant, il se retrouve aussi. En ce sens, nous pouvons dire que Baptiste entretient avec la nature martiniquaise une relation identique à celle que l'écocritique a définie comme étant propre au monde antique, en ce sens que Baptiste voit la nature comme une *alma mater*, une terre-berceau nourricière, formant avec elle un tout harmonieux. C'est ainsi que Baptiste perçoit les milieux naturels avec lesquels il fusionne : en ces lieux il se sent chez lui et lui-même. Marginal et asocial,

---

<sup>58</sup> William Cronon, « The Trouble with Wilderness; or, Getting back to the Wrong Nature », *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, Londres, Norton, 1996, cité par Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 69-70.

Baptiste Cyparis cultive ainsi, en plein monde moderne, dans une société axée sur l'exploitation coloniale, un rapport antique à la nature, garant de sa survie.

En outre, le contact privilégié de Baptiste avec la Pelée lui permet, dans les jours qui précèdent l'éruption de mai 1902, de constater les changements anormaux du volcan : « Atteignant le morne de la croix, il découvrit, stupéfait, que de l'étang Sec montaient non pas ces filets de vapeur auxquels il était accoutumé, mais d'abondants nuages soufrés qui s'élevaient des fumerolles droites dans les airs, comme le jet d'eau s'échappant de l'évent d'une baleine » (*LSL*, p. 23). La relation qu'il entretient avec la Pelée permet de la sorte à Baptiste de reconnaître quelles manifestations du volcan sont un mauvais présage ou, du moins, présage de changement. De fait, il s'avère le seul à comprendre la montagne, à pouvoir lire les signes qui attestent de son éruption prochaine, parmi pourtant de nombreux lettrés et scientifiques, dont le roman de Fortier se moque ironiquement. Les membres de la commission scientifique de Saint-Pierre affirme qu'au terme de leurs analyses et de leur rapport « il en résult[e] [...] que “la montagne Pelée ne présent[e] pas plus de danger pour Saint-Pierre que le Vésuve pour Naples” » (*LSL*, p. 41). Les réels spécialistes, les scientifiques de la Martinique, n'arrivent pas à comprendre la nature de la Pelée et ce qu'elle annonce à la population de Saint-Pierre. Seul le père Blanchot abonde dans le même sens que Baptiste et prend les manifestations naturelles de la Pelée au sérieux. Malgré tout, il ne comprend pas cette nature et les signes de l'éruption prochaine, qu'il confond avec la colère de Dieu en réaction aux péchés humains : « C'était Dieu qui s'adressait à lui en lui donnant à lire dans la nature qui l'entourait le récit mystérieux que des millénaires plus tôt on avait transcrit dans les textes sacrés » (*LSL*, p. 57). Si le père Blanchot entend la voix

de Dieu dans l'éruption prochaine de la Pelée, Baptiste est le seul habitant de Saint-Pierre, voire de la Martinique à comprendre la nature du volcan en lui-même.

Cette proximité de Baptiste avec la nature influence ses comportements, qui demeurent étrangers ou complètement indifférents aux usages sociaux caractéristiques de la société coloniale dans laquelle il vit. La scène d'ouverture des *Larmes de saint Laurent* marque cette résistance de Baptiste, durant le repas carnavalesque chez les de La Chevrotière. Alors que les serviteurs se donnent des airs de bourgeois en ce jour spécial, attablés dans la salle à manger de leurs maîtres, une assiette se fracasse au sol, que ni madame de La Chevrotière habillée en servante ni la servante habillée en madame n'accepte de ramasser. Baptiste se charge donc lui-même de réparer l'incident : « Baptiste recule bruyamment sa chaise et, donnant du “madame” à la fois à madame de La Chevrotière, immobile au milieu de la porcelaine brisée, et à la femme de chambre aux pieds de laquelle s'était fracassée l'assiette, entreprit de tout nettoyer à mains nues, comme il ramassait jadis les coquilles d'huîtres sur la plage » (*LSL*, p. 19). Cette scène, en apparence banale, démontre l'indifférence du personnage devant les hiérarchies ou les codes sociaux, voire leur méconnaissance complète.

Une autre scène, celle qui se déroule dans une taverne et qui mène à l'emprisonnement de Baptiste, démontre similairement l'insouciance de Baptiste et sa méconnaissance des codes sociaux, méconnaissance qui va à la fois le mener à sa perte (puisqu'il sera emprisonné) et s'avérer salutaire (puisque c'est abrité dans son cachot qu'il survivra à l'éruption quand tous partout autour périront). Alors que Gontran de La Chevrotière pose des gestes déplacés envers une courtisane, Baptiste se porte instinctivement à la défense de la jeune femme : « [II] se leva *sans l'avoir décidé*, tâta le

couteau qu'il avait à la ceinture [...], puis il constata la surprise qui se peignait sur les traits de Gontran portant la main à son côté où grandissait une tache rouge » (*LSL*, p. 25-26 ; je souligne). L'action de Baptiste semble s'être faite machinalement, sans réflexion ni délibérations préalables, inconsciemment. Dans un autre passage, Baptiste agit de même, pour ainsi dire en dehors de sa volonté, comme machinalement. La scène se situe dans le cachot de pierre, à la prison de Saint-Pierre, pendant que l'éruption de la montagne Pelée fait rage :

Puis, *sans l'avoir voulu*, presque comme s'il observait à distance les agissements d'un homme lui ressemblant, il se rend compte qu'il est en train d'enlever son pantalon, qu'il contemple un instant avant d'uriner dessus. [...] Cet inconnu qui a ses traits prend le pantalon trempé et l'ajuste de son mieux entre les barreaux de la fenêtre pour empêcher la fumée et la poussière d'entrer. (*LSL*, p. 70 ; je souligne)

Les deux dernières scènes, celles de la taverne et du cachot, présentent un personnage qui est hors de lui, extérieur à lui-même. En d'autres mots, Baptiste pose ses actes par instinct, par pulsion animale nous oserons dire. Baptiste n'est donc pas un agent, mais plutôt un personnage qui agit selon l'instinct qui le guide. Il n'est pas un personnage qui agit, il *est* agi, et il est agi *par la nature*. Si *Du bon usage des étoiles* montrait une conquête progressive de l'agentivité romanesque par la nature, la nature avalant finalement les personnages, la nature a d'emblée cette agentivité conquise au début des *Larmes de saint Laurent* dans « Monstres et merveilles », à travers le personnage de Baptiste. Celui-ci, en effet, n'a pas d'agentivité propre : il se laisse bercer au rythme de la nature, qui lui dicte ses actes.

Cette non-agentivité de Baptiste l'éloigne de ses contemporains civilisés (avec toute l'incivilité que cela implique, comme on le voit chez les membres de la famille de La Chevrotière) et scelle son lien avec la nature brute, non civilisée, non touchée par l'être humain. Dès lors, le décalage ou la marginalité de Baptiste est générée par ce lien antique

avec la nature qui lui dicte un rythme précis, celui de la nature même, qui n'est pas celui de son époque ni de sa société, et crée ainsi une série de conflits qui le feront errer sur la terre comme dans le temps, aller d'une (fausse) identité à une autre sans jamais progresser. Si, dans la première partie de « Monstres et merveilles », Baptiste revient constamment à la Pelée, qui l'attire à lui comme un aimant et contient en quelque sorte son errance, le faisant toujours revenir à un point central, l'éruption du volcan transformera significativement son rapport à la nature et le lancera dans une errance infinie. De la même façon que les personnages *Du bon usage des étoiles* sont tout simplement rayés de l'Histoire, en même temps qu'effacés de la surface de la terre à la fin du roman, l'identité réelle de Baptiste Cyparis demeurera inconnue : au fil de ses actes dictés par la nature, Baptiste changera de nom et errera d'un lieu à un autre, sans que personne ne sache réellement qui il était vraiment.

## **2. Baptiste Cyparis d'antique à contemporain, ou l'impossible retour**

Au lendemain de l'éruption de la Pelée, alors qu'il est « sort[i], à moitié tiré, à moitié porté » (*LSL*, p. 73) des débris, Baptiste découvre un paysage post-apocalyptique, une ville dévastée et consumée. Les bâtiments de Saint-Pierre n'existent plus et leurs ruines sont toujours fumantes suite à la destruction opérée par les coulées de la Pelée. La ville, marque de la présence et de l'habitation humaine, n'est plus que cendres et gravats, avalée ou reprise par la nature après les effets dévastateurs du volcan. Cet événement montre une forte opposition entre la nature et la culture dans « Monstres et merveilles ». Dans ce cas précis, la nature a réussi à détruire la culture humaine, c'est-à-dire que la nature a tué la culture. Pourtant, dans la destruction de Saint-Pierre, quelques restes inattendus et insolites

de la culture sont épargnés : « Absurdement, des papiers avaient survécu à l’holocauste qui avait réduit en cendres le bois, les étoffes et jusqu’aux briques des bâtiments, aussi Baptiste se mit-il bientôt à cueillir dans les décombres [...] les pages qu’il découvrait volant au vent ou bien coincées entre une chaussure carbonisée et une caisse enregistreuse » (*LSL*, p. 76). Ces papiers qui jonchent le sol ont étonnamment survécu à la destruction de Saint-Pierre, alors que la nature a brûlé bâtiments et objets bien plus robustes. L’éruption de la Pelée et la dévastation de l’île illustrent la confrontation entre nature et culture, la *sharp distinction* qui les oppose dans le monde moderne selon l’écocritique<sup>59</sup>, et dont la nature sort ici victorieuse. Cependant, c’est par une étrange alliance entre nature et culture, où la culture joue un rôle fondamental, que Baptiste survit. Baptiste survit en effet grâce à ce geste instinctif qu’il a eu d’uriner sur son pantalon et de l’utiliser pour bloquer les interstices entre les barreaux ; mais il survit, plus fondamentalement, ou d’abord et avant tout, grâce au cachot de pierre qui le protège, protégé qu’il est par ce « cachot qui avait failli être son tombeau » (*LSL*, p. 73). Contre toute attente, c’est une construction humaine, la prison de pierre, instrument de répression garant de l’ordre moral et social dans les civilisations, qui sauve Baptiste. Nature et culture s’opposent sauf que, ici, la culture parvient à une ultime résistance qui permet de préserver la vie du personnage, celui qui était le plus près de la nature et qui avait gardé avec elle un lien primitif – d’autant que Baptiste s’est retrouvé en prison pour avoir suivi son instinct. Sans la culture, ainsi, il n’y a pas de salut pour le personnage. Mais peut-on parler de salut pour Baptiste Cyparis ? Comme nous allons le voir, la prison l’a sauvé pour le lancer plutôt dans un état de survivance qui lui fera perdre progressivement son identité.

---

<sup>59</sup> Voir Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 60 ; nous avons explicité plus longuement cette distinction dans la deuxième section du précédent chapitre.

À la suite de l'éruption, Baptiste est engagé par le cirque américain Barnum and Bailey afin de figurer dans ses représentations comme le Revenant de l'Apocalypse. Durant son séjour, comme nous l'avons dit, il se lie avec deux femmes : Alice, qu'il épouse mais pour qui il éprouve peu de sentiments, et Stella, pour qui il ressent un profond amour. Ce passage au cirque, long de plusieurs mois, témoigne d'un changement d'état chez Baptiste.

Baptiste Cypris, unique survivant de l'éruption de la montagne Pelée, est déstabilisé puis transformé par les événements du 8 mai 1902, qui n'ont pas laissé que des cicatrices. Au lendemain de l'éruption, Baptiste a le sentiment que sa vie est terminée, il pressent que son existence est brûlée et n'est plus que cendres et fumées, à l'instar de la ville de Saint-Pierre lorsqu'il l'a quittée : « Baptiste avait l'impression d'avancer dans un cauchemar éveillé. Mais sa vie depuis la Pelée lui semblait se dérouler dans une sorte de demi-sommeil où les objets pourtant dotés de leurs contours familiers n'offraient aucune résistance et se laissaient traverser quand on tendait la main pour les attraper » (*LSL*, p. 119). L'état de demi-sommeil dans lequel se situe maintenant Baptiste peut être défini comme un état de survivance, puisqu'il ne se sent plus tout à fait humain, plongé dans un mauvais rêve duquel il ne peut se sortir. François Ouellet définit le récit de survivance comme « un récit de la perte et de la quête identitaires [...]. Loin d'être une essence, poursuit-il, l'identité est un processus en *construction*, elle est fondamentalement une inépuisable quête<sup>60</sup> ». La quête identitaire de Baptiste, maintenant qu'il est plongé dans un état de survivance, se perçoit par son esprit emmêlé et la confusion qui s'empare de lui. Il est transparent, irréel, devenu à lui-même comme inconsistant : « Ses souvenirs s'embrouillaient et, quand il tentait de les

---

<sup>60</sup> François Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral*, n° 38 (*La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines*, dir. Séverine Ruset), 2005, p. 158 ; l'auteur souligne.

fixer, lui échappaient comme s'il avait voulu saisir entre ses doigts des paquets d'embruns » (*LSL*, p. 78). Sa vie d'avant l'éruption est tout à coup impalpable ; il accuse une perte de lui-même qui le plonge dans une survivance.

Le nouvel état de Baptiste le déporte loin de la nature qu'il a connue et des lieux qui lui étaient chers. Ses points de repères ne sont plus là, « [l]à où [il a] grandi n'existe plus » (*LSL*, p. 127). Ce lieu est non seulement la Martinique, comme il la connaît, mais plus encore la nature nourricière avec laquelle il entretenait une relation privilégiée. L'éruption de la Pelée et la destruction qui s'ensuit marque une rupture dans la relation de Baptiste avec la nature : elles lui font prendre conscience du pouvoir dévastateur et meurtrier de la nature, qui n'est pas seulement un berceau nourricier. Tout se passe comme si, avec l'éruption, la nature s'était retournée contre Baptiste, dans un revirement qui rappelle une fois de plus le carnaval. Les pôles s'inversent, la situation se retourne, et la nature n'est plus dès lors uniquement cette mère qui accueillait Baptiste en son sein, elle devient *aussi*, en même temps, une force destructrice qui menace de le tuer. Aussi, à la suite de cet évènement, la vision de la nature de Baptiste se transforme. Il comprend que la vision antique et bucolique de la terre comme *alma mater* est une construction, une image qui ne représente pas le réel dans sa totalité, dans sa double face. Baptiste ouvre alors les yeux devant l'altérité de la nature ; elle est aussi foncièrement *autre*, dangereuse, violente, meurtrière, indifférente aux humains comme Baptiste peut l'être à ses contemporains. Comme l'explique Pascal Mouglin dans une étude sur le rapport à la femme personnifiée comme terre-mère chez le romancier Claude Simon, « [l']espoir d'un salut biologique [par le retour à la terre-mère] relève du scénario mythique. Ce rêve de retour au confort utérin

[...] est un leurre, l'enfouissement sillonnaire une chimère fantasmatique<sup>61</sup> ». Les propos de Pascal Mougin s'appliquent tout à fait au personnage de Baptiste, qui se trouve dans l'impossibilité d'un retour en arrière : la terre en laquelle il trouvait jadis un berceau n'en est pas un, ou du moins, il le sait dorénavant, elle a un autre visage, horrible, meurtrier, en raison de quoi il ne pourra jamais trouver en elle son salut, sa place, à défaut de la trouver parmi ses compatriotes et contemporains.

En plus d'une perte et d'une quête identitaires quasi sans fin, Baptiste est plongé après l'éruption de la Pelée dans un état de passivité caractéristique de la survivance. La survivance dans le récit contemporain, écrit Martine-Emmanuelle Lapointe, « n'est ni le sommeil ni la mort, mais bien une forme d'accueil passif, de disposition particulière du sujet lui permettant de n'être que pure présence au monde, plus anachronique que marginal, spectral en somme<sup>62</sup> ». Baptiste, qui n'a jamais appartenu à son époque, se retrouve en effet dans un nouvel état anachronique après l'éruption de la Pelée : s'il entretenait auparavant une relation proprement antique avec la nature, qui le distinguait de ses contemporains, il a dorénavant une conscience qu'on pourrait dire, anachroniquement, *postmoderne* de la nature. Tout se passe comme si, à l'instar des personnages du *Bon usage des étoiles*, il était projeté par une expérience singulière de la nature bien avant son temps, ce qui fait de lui comme des marins de l'expédition Franklin nos contemporains, à nous, lecteurs. Au départ, Baptiste avait une vision de la nature non pas moderne comme les explorateurs britanniques

---

<sup>61</sup> Pascal Mougin, « La femme, l'Histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La route des Flandres* à *L'Acacia* », dans Ralph Sarkonak (dir.), *L'écriture du féminin/masculin, Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, n° 2, 1997, p. 111.

<sup>62</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Leçons de clochardise. Lectures d'*Agonie* et d'*Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault », *Tangence*, n° 98 (*Les héritages détournés de la littérature québécoise*, dir. Daniel Letendre et Martine-Emmanuelle Lapointe), 2012, p. 76.

mais antique, ce qui rend, pour lui, le passage à une vision postmoderne encore plus grand, plus brutal, même si moins directement fatal.

L'état anachronique dans lequel se retrouve Baptiste se constate à ses bégaiements, qui débutent dès sa sortie des ruines du cachot. Baptiste accède alors à la parole, lui qui ne parlait presque pas avant l'éruption, mais il accède à une parole balbutiante, qui manque cruellement d'assurance et de cohérence : « Souvent ses mots devaient traverser un [...] dédale ; il hésitait longuement avant de parler et, une fois une phrase entamée, s'interrompait au milieu, sachant ce qu'il s'apprêtait à articuler mais incapable de le faire, comme si le mot récalcitrant, tout à coup doué d'une volonté propre, le narguait, tout juste hors de sa portée » (*LSL*, p. 80). Le bégaiement est caractéristique des personnages contemporains, comme l'a montré Jean-François Hamel, en raison selon lui de la perte d'un certain sens de l'histoire, le temps contemporain n'étant plus un « maître » comme dans l'Antiquité et l'Ancien Régime, non plus qu'un « maigre inquiétant » comme il pouvait l'être pour les modernes, de Balzac à Joyce :

[L]e temps [contemporain] ne paraît plus parvenir à se dire et à se fabuler, sinon dans le choc de paroles contradictoires ; la contemporanéité semble un inextricable bazar où la langue vient buter. Il ne s'offre plus comme une réserve souveraine de souvenirs léguée par de lointains ascendants ni comme une matière rare et dès lors offerte à la spéculation, mais comme une réalité faite de trous et de manquements<sup>63</sup>.

C'est bien dans ce temps et dans ce bazar que se retrouve Baptiste après l'éruption de la Pelée, en quoi il est bel et bien, en son début de XX<sup>e</sup> siècle pourtant, un personnage pour nous contemporain. Longtemps après l'éruption, le bégaiement de Baptiste ne s'améliore pas ; le récit de l'éruption qu'il fait lors de ses représentations au cirque est tout aussi balbutiant et incompréhensible : « Il arrivait souvent que des spectateurs ne restent pas

---

<sup>63</sup> Jean-François Hamel, « Le maître, le maigre, le bègue. Avant-propos », dans Virginie Harvey et Jean-François Hamel (dir.), *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, Figura, 2009, p. 15.

jusqu'à la fin du numéro, qui consistait pour l'essentiel en un récit hésitant de l'éruption de la Pelée telle que vécue depuis l'intérieur d'une cellule en pierres, impatientés par le bégaiement et le débit trop lent de Baptiste » (*LSL*, p. 114). Ce passage illustre que le bégaiement ne s'atténue pas avec l'habitude ou le temps et montre la situation semble-t-il sans issue où se trouve Baptiste.

Par ailleurs, le rôle qui lui est confié au cirque place Baptiste dans une position difficile, funeste. Chaque jour de représentation, il revêt son costume du Revenant de l'Apocalypse et il ressasse l'histoire de sa survie ; il se revoit « cherche[r] un instant à s'éloigner de l'endroit d'où vient le danger et se pelotonne[r] inutilement dans un coin de la [cellule de pierre], entourant ses jambes et ses bras, tremblant. Il sent [à nouveau] que la mort approche, qu'elle est peut-être déjà là » (*LSL*, p. 70). La situation est déchirante : Baptiste doit continuellement revivre son passé traumatisant et n'existe plus ou n'a plus de valeur intrinsèque qu'en vertu de cette expérience qu'il a vécue et qui aurait dû l'anéantir. Il est intéressant de relever que ce que Pascal Mougin écrit à propos de la guerre, chez Claude Simon, s'applique parfaitement à Baptiste et à la guerre, en quelque sorte, dans laquelle il est entré avec la nature. « Revêtir l'uniforme [de soldat, écrit Mougin], c'est subir la marque de l'Histoire et de la guerre comme causalité supra-individuelle, et c'est s'engager dans le cycle des représentations, des constructions culturelles, ajouter par sa mort probable à la geste monumentale<sup>64</sup> » ; autrement dit, le soldat entre dans l'Histoire et acquiert une sorte d'immortalité culturelle au prix de sa vie biologique. Il en va de même pour Baptiste avec son costume de Revenant de l'Apocalypse. C'est grâce à ce costume qu'il entre dans l'Histoire, dans le « cycle des représentations, des constructions

---

<sup>64</sup> Pascal Mougin, « La femme, l'Histoire et le guerrier », art. cité, p. 111-112.

culturelles » ; d'ailleurs, encore aujourd'hui nous ne connaissons l'homme réel Louis Cyparis ou quel que soit son nom qu'en vertu de ce statut mythique qui a lui a été conféré. Or cette entrée dans l'Histoire se fait pour Baptiste au prix de son existence réelle, individuelle, naturelle, pourrions-nous dire. Revêtir l'uniforme du Revenant de l'Apocalypse, de ce personnage qui a survécu au meurtre de la culture par la nature, oblige Baptiste à se figer dans le temps. Dès lors, la représentation exclut son temps individuel. C'est avec raison que Baptiste peine à dire le temps qui lui est propre : il est constamment tiré vers un passé au sein duquel des forces extérieures (humaines, culturelles) veulent le figer.

La fin de « Montres et merveilles » met cependant un terme à ce figement, que Baptiste ne quittera que pour embrasser une errance définitive. Le jeune Elie déclenche un incendie au cirque à l'aide de son briquet personnel, qui est ensuite retrouvé par les autorités. Baptiste, comprenant la situation, se sacrifie pour sauver Elie : « Baptiste s'était avancé comme un somnambule en annonçant : "Il est à moi" » (*LSL*, p. 133). En ayant agi une fois de plus machinalement, « comme un somnambule », se sacrifiant pour celui qui est devenu son fils adoptif, pour ainsi dire suivant les lois de la nature selon lesquelles les enfants doivent survivre aux parents, il quitte donc le cirque, conduit par les policiers dans une nouvelle cellule. Alors qu'on vérifie auprès de lui qu'il s'appelle bien Baptiste Cyparis, il conteste et déclare : « "Non. Vous faites erreur. Je m'appelle Numa, Numa Lazarus", dit Baptiste sans bégayer » (*LSL*, p. 135). Le bégaiement et le figement sont terminés. Tel Lazare de Béthanie dans la Bible, Baptiste ressuscite par son départ du cirque et son changement de nom. Il évite le figement de la représentation et choisit plutôt l'errance, une errance qui, cette fois, ne sera plus contenue autour d'une montagne aimée comme une

mère, mais se poursuivra tout autour de la terre, aimantée tout de même par les différents volcans. Dans la partie « L'harmonie des sphères », qui suit « Monstres et merveilles », Baptiste fait en effet une apparition inusitée. Alors qu'Edward et Garance Love, personnages principaux de cette deuxième partie, arpentent le Vésuve, ils voient un homme qui ne peut être, pour le lecteur, que Baptiste : « ils découvrirent un homme à la peau d'ébène qui arpentait, seul, le pourtour craquelé du cratère, yeux baissés, comme s'il cherchait quelque chose dans la terre grise et noire. Ses pas dessinaient derrière lui un labyrinthe compliqué dont on aurait dit qu'il s'efforçait en vain de sortir. Edward le salua poliment, mais l'inconnu ne sembla pas le voir » (*LSL*, p. 191). La mention « comme s'il cherchait » est éloquente ; Baptiste ne cherche pas réellement quelque chose au sol. Il embrasse plutôt son errance dans ce labyrinthe infini. Il choisit donc de rester dans l'état de survivance, hors de la vie rangée mais en même temps mortifère que lui offrait le cirque ; hors, donc, de la société et du monde moderne, où, d'un bout à l'autre du récit, il demeure toujours étranger et anachronique, en-deçà ou au-devant de son temps.

### **3. Les mathématiques et la musicalité de la nature**

La deuxième partie des *Larmes de saint Laurent*, intitulée « L'harmonie des sphères », se déroule en Angleterre, chevauchant l'époque victorienne et postvictorienne, à la même époque que se déroulent les événements entourant l'éruption de la Pelée. Cette partie fictionnalise la vie du mathématicien anglais Augustus Edward Hough Love, connu pour sa théorie sur l'élasticité de la Terre et la découverte des ondes de surface, depuis appelées *love waves* en son honneur. On suit parallèlement Garance Love, épouse du mathématicien et musicienne de profession. Dans la présente section, nous étudierons la conception de la nature d'Edward Love. Dans un premier temps, nous verrons comment

son intelligence mathématique le situe en concordance avec son époque et sa valorisation de la primauté scientifique, caractéristique du monde moderne. Dans un deuxième temps, nous verrons comment l'oreille musicale de Garance présente à Edward une nouvelle manière d'envisager le monde qui l'entoure. Nous verrons finalement, dans un troisième temps, comment cette autre vision de la nature proposée par Garance influence son époux et réoriente ses recherches mathématiques.

Edward Love, né d'une famille bourgeoise anglaise, est présenté dans le roman de Fortier comme un personnage en marge de la classe sociale qui l'a vu naître. Le décalage d'Edward, différent de celui observé chez Baptiste Cyparis, prend source dans la passion des mathématiques qui l'anime et le pousse à adopter des comportements parfois étranges pour son entourage, tels qu'énoncer des séries de nombres sans logique apparente ou chercher à calculer le nombre de poils sur un chien. L'un des moments significatifs de l'enfance d'Edward se déroule lors d'un souper de famille, où se dévoile l'esprit affuté du garçon et son talent inné pour le calcul. Alors que Mrs Love s'indigne du nombre de congés demandés par une domestique pourtant depuis peu à son service, congés demandés chaque fois pour assister aux funérailles d'une de ses sœurs, le jeune Edward informe ses parents que la femme en question est à leur service depuis vingt-deux mois : « En fait, poursuit Edward, légèrement encouragé [par son père], elle est entrée à notre service il y a vingt et un mois, trois semaines et cinq jours exactement mais il m'a semblé préférable d'arrondir » (*LSL*, p. 146). Ce juste rétablissement des faits laisse place à une série de questions sur des dates célèbres de l'histoire anglaise, auxquelles le garçon répond sans la moindre erreur ni hésitation. Cette scène démontre les capacités intellectuelles hors du commun d'Edward, qui semblent innées. À l'intelligence du jeune garçon s'ajoute par ailleurs sa grande

curiosité pour la nature, qu'il possède là encore depuis sa tendre jeunesse. Le jeune Edward tente notamment de découvrir ce qui se cache dans les confins de la Terre, qui renferme des secrets qu'il veut découvrir : « Contrairement à tant de petits garçons, Edward ne cherchait cependant pas à éventrer les objets pour voir ce dont ils étaient faits, mais avait pour habitude de presser son oreille contre ce qui l'intéressait, comme s'il tentait d'en percevoir le souffle ou la palpitation intimes » (*LSL*, p. 140). C'est ainsi que sa mère le découvre couché sur le sol, l'oreille contre une pierre, à la recherche d'un son provenant du cœur de la Terre.

Parvenu à l'âge adulte, Edward épouse la musicienne Garance. Il se voit ensuite offrir un poste au King's College pour enseigner les mathématiques appliquées à la nature. Durant l'un des seuls cours qu'il dispensera aux étudiants – son expérience d'enseignant se soldant par un échec et le contraignant à accepter plutôt un poste en recherche –, il explique l'intérêt d'étudier et de comprendre conjointement les mathématiques et la nature. Son intérêt est manifeste et le mène à s'emballer, jusqu'à oublier son auditoire : « il lui vint soudain une intuition tout à fait nouvelle [...] ; il pouvait maintenant observer la formule sous des angles dont jusque-là il n'avait jamais songé qu'ils pussent même exister. Laisant ses explications en suspens, il entreprit aussitôt de noter au tableau ce qui se présentait à son esprit » (*LSL*, p. 163). Devant cette expérience d'enseignement peu concluante, et grâce à l'intelligence hors du commun que lui reconnaissent ses pairs, Edward se voit offrir un poste en recherche, ce qui lui convient bien davantage. Edward consacre alors son quotidien à trouver une manière d'expliquer le monde naturel par les mathématiques. À son avis, celles-ci sont le reflet direct et exact de la nature et peuvent en conséquence en expliquer les fondements et les lois, ce qu'il s'astreint à démontrer. Comprendre les

mathématiques et modéliser par elles l'intégralité du monde naturel est donc, pour Edward, la voie à emprunter pour comprendre et maîtriser le monde.

La manière dont Edward voit et envisage l'univers est conforme à la vision scientifique du monde moderne. Selon lui, pour reprendre une expression utilisée par l'écocritique à propos de la conception moderne de la nature, la Terre est une « *great machine* » régie par des lois mathématiques : « In place of the Earth as nurthuring mother, natural philosophers [such as Francis Bacon, René Descartes and Isaac Newton] posited a universe reducible to an assemblage of parts functioning according to regular laws that men could, in principle, know in their entirety<sup>65</sup> ». C'est exactement de cette façon qu'Edward envisage la Terre, c'est-à-dire comme un grand système régi par des lois qu'il suffit de mettre en lumière pour le comprendre et agir sur lui. Les mathématiques constituent pour lui le langage qui permet cette mise en lumière. Elles sont pour lui, littéralement, le fondement et l'expression directe de la nature : « il s'efforça d'exposer en termes simples la nécessaire relation qui unissait les mathématiques au monde naturel dont elles étaient issues et qu'elles savaient tout à la fois représenter, modéliser et expliquer » (*LSL*, p. 160).

Dans une conférence de 1938 intitulée « L'époque des "conceptions du monde" », publiée dans *Chemins qui ne mènent nulle part*<sup>66</sup>, le philosophe Martin Heidegger présente le projet moderne comme la conquête du monde en tant qu'image conçue ou représentation. Cette conquête repose sur ce que Heidegger appelle une « objectivation de l'étant », compris comme l'ensemble de la matière (l'étant, c'est « tout ce qui est », selon la

---

<sup>65</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 61-62.

<sup>66</sup> Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* [*Holzwege*, 1950], trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1962].

définition la plus simple que donne Heidegger dans *Lettre sur l'humanisme*<sup>67</sup>). Cette objectivation, qui fait de l'étant ou du monde dans sa totalité un objet saisissable et disponible pour l'humain, ne peut être que le produit de « l'homme calculant », autrement dit du mathématicien, toute la science moderne étant fondée sur la physique mathématique<sup>68</sup> : « [l']objectivation de l'étant s'accomplit dans une représentation visant à faire venir devant soi tout étant, de telle sorte que l'homme calculant puisse en être sûr (*sicher*), c'est-à-dire certain (*gewiss*)<sup>69</sup> ». Dans *Les larmes de saint Laurent*, Edward est tout à fait cet homme calculant moderne, lui qui recherche une manière de modéliser et de se représenter entièrement le monde naturel. Cette recherche implique, pour reprendre encore les termes de Heidegger, une réduction considérable de l'étant : « Dans le calcul anticipateur, la nature est pour ainsi dire forcée [...]. Seul ce qui devient objet *est*, est reconnu comme étant<sup>70</sup> ». En d'autres termes, seul ce qui peut être saisi, démontré et prouvé par la science mathématique est considéré comme existant. En bon scientifique moderne, mais aussi en homme curieux, Edward se voit ainsi investi de la mission de *prouver* tous les phénomènes naturels qui attirent son attention. Lors de son entrée au King's College, il voit sur le manteau de la cheminée de la salle des enseignants les mots « *Prove everything* », qu'il perçoit comme « un ordre à lui particulièrement adressé » (*LSL*, p. 159). Dans sa carrière de chercheur, Edward aspire à démontrer que la Terre est une machine composée de différents engrenages mathématiquement : son rêve de chercheur est de

---

<sup>67</sup> Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* [*Brief über den humanismus*, 1947], trad. de l'allemand par Roger Munier, Paris, Aubier, 1989 [1970].

<sup>68</sup> Voir Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, ouvr. cité, p. 102.

<sup>69</sup> Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, ouvr. cité, p. 114.

<sup>70</sup> Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, ouvr. cité, p. 114 ; l'auteur souligne.

proposer une représentation, et donc une réduction mathématique du monde, qui évacuerait ou balayerait par la lumière scientifique toute forme de mystère ou de questions irrésolues.

Tout ce qu'Edward perçoit comme mystère à résoudre ou réduire scientifiquement par son esprit, son épouse Garance le perçoit comme bruit par l'ouïe. Tout, des animaux aux astres en passant par les objets matériels, produit des sons qu'elle distingue : « De toute chose, Garance percevait le chant secret, la voix intime, cachée ; le vivant comme l'inanimé, le multiple et le singulier, l'infiniment grand et le minuscule pareillement » (*LSL*, p. 167). Sa vie est rythmée par les sons de l'univers qui composent une musique à ses oreilles. Sa vie est par ailleurs rythmée par la musique qu'elle produit quotidiennement, à la harpe ou au piano. L'oreille musicale de Garance lui confère une conception du monde et de la vie où se mélangent mystère, musique et créativité, à l'opposé de la vision mathématique d'Edward. La première rencontre entre les époux se déroule alors que Garance est couchée, l'oreille contre le sol, à l'instar d'Edward enfant qui posait l'oreille par terre pour entendre remuer ce qui se cachait sous les objets ou la terre : « Je crois bien que c'est un *fa* dièse » (*LSL*, p. 153), déclare-t-elle à Edward à cet instant. Pour Garance, la musique provient d'abord de la nature, dont elle est l'expression, le prolongement de la voix.

Le mariage de ces deux personnes aux points de vue divergents mène à de captivants débats, où les visions scientifiques et musicales du monde se confrontent, se mélangent et entrent en dialogue. Dans ces débats, Edward réaffirme sa vision des mathématiques comme l'explication absolue du monde, alors que Garance soutient plutôt que les sons sont *l'expression* du monde. En ce sens, le travail créateur de Jean-Sébastien Bach prend deux sens différents selon qu'il est perçu par l'un ou par l'autre :

« — Imagine un instant que tu traduis *L'Art de la Fugue* en nombres, et que tu lis cette suite de chiffres – ou, plus facile encore, imagine que rien n'a jamais existé d'autre que la partition, qu'elle n'a jamais été jouée et ne le sera jamais, qu'elle se suffit à elle-même... Le génie de Bach est-il encore là ?

— Bien sûr que si.

— Comment le sais-tu ?

— Il est là à l'état virtuel, en tant que potentialité, mais tout entier.

— Tu vois, la musique, c'est ce qui se met à exister une fois cette virtualité exprimée, et qui disparaît tout de suite après. Les mathématiques ne sont rien d'autre que ses actes de naissance et de décès. » (*LSL*, p. 172)

L'enjeu de cette discussion est fondamentalement le vivant : la jeune femme explique que les mathématiques ne peuvent faire voir ou entendre la vie, mais seulement en indiquer le début et la fin, « la naissance et le décès ». Autrement dit, les mathématiques ne peuvent rendre compte « de la virtualité exprimée », c'est-à-dire du réel vécu et senti. À l'inverse, la musique est l'actualisation du réel dans le monde, elle est la vie prise dans le déroulement ou dans l'actualité de son existence. La musique, c'est la nature saisie dans son déploiement temporel et physique, sensible. Heidegger énonce lui-même cette différence entre la science et la musique, en des termes qui correspondent parfaitement à la vision de Garance : « [i]l est vrai qu'on peut également concevoir le vivant comme une grandeur spatio-temporelle de mouvement, mais alors on ne saisit plus le vivant<sup>71</sup> ». La discussion entre Edward et Garance se conclut similairement ; les mathématiques peuvent saisir l'étendue du mouvement sonore de *L'Art de la fugue*, mais dans cette saisie, si efficace soit-elle, la musique *n'existera pas*, ne vivra pas et n'exprimera rien. L'opposition entre les deux visions de Garance et Edward porte non seulement sur l'expression même de la musique, mais plus fondamentalement sur la musicalité de la vie, de l'environnement, de la nature, la cause même de la vie selon Garance.

---

<sup>71</sup> Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, ouvr. cité, p. 105.

Influencé par Garance, qui ravive peut-être sa curiosité enfantine pour les bruits sourds des objets et de la Terre, Edward va progressivement modifier sa vision et s'intéresser à l'incarnation des mathématiques dans la nature. Il cherche dès lors à « inventer des formules qui sauraient rendre compte, d'une manière ou d'une autre, de ce que c'était que d'être vivant sur cette planète » (*LSL*, p. 185). Pour atteindre ce nouvel objectif, ses recherches mathématiques doivent impérativement porter sur le monde sensible et en actualiser le mouvement, la force vitale. Edward mettra du temps à y arriver, et ce n'est qu'un événement tragique et imprévu, bouleversant sa vie qui l'y mènera enfin, mais diverses expériences prépareront cette transformation.

Les deux époux se dirigent alors en Italie, où Edward souhaite découvrir la ville de Pompéi et gravir le Vésuve. Pendant ce voyage, Edward fait preuve d'ouverture et se laisse prendre au jeu et à la sensibilité de Garance. Cette dernière se tient debout, jupe mouillée, face à la mer qu'elle fixe, amène Edward à faire de même et à retrouver son esprit d'enfant quelques instants : « Edward, insulaire qui n'avait jamais bien vu la mer, eut l'impression qu'il n'avait non plus jamais vraiment vu le ciel. Il sortit de sa poche son calepin et y dessina à la hâte une planète vainement tendue vers un astre au milieu d'une page blanche » (*LSL*, p. 189). La beauté du paysage ravit Edward, qui voit la mer comme le ciel sous un jour nouveau, pour lui, pourtant insulaire, inédit. Son esprit moderne le mène cependant à dessiner un élément du ciel sur une feuille, à circonscrire sa perception dans un dessin, dans une *représentation*, au lieu de vivre l'expérience comme le fait son épouse.

Edward, à la recherche de lois secrètes du fonctionnement de la Terre que révéleraient le Vésuve, gravit le volcan en compagnie de Garance. Une fois de plus, durant

leur excursion, il cherche à comprendre comment les mathématiques peuvent représenter et expliquer la vie :

Edward [...] cherchant à se représenter les entrailles d'où avaient jailli deux mille ans plus tôt les flammes qui, si elles avaient anéanti la cité romaine, étaient néanmoins porteuses dans leur destruction d'une forme de vie éternelle, puisqu'elles flambaient, inchangées, depuis la nuit des temps, semblables au feu dont brûlait de toute éternité le Soleil et les étoiles qui les toisaient haut dans le ciel. (*LSL*, p. 192)

Une fois de plus, la vision moderne d'Edward se manifeste, alors qu'il veut « se représenter les entrailles » du volcan, les réduire, donc, à une formule mathématique. Plus encore, la fascination d'Edward pour la destruction opérée par le Vésuve témoigne du peu d'intérêt qu'il porte à la vie, autrement que dans sa potentialité ou ses actes de naissance et de décès, pour reprendre les termes de son dialogue avec Garance. Certes, le Vésuve, en détruisant la ville de Pompéi, l'a aussi figée dans l'éternité, immortalisée, la ville étant même visitable depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, diverses méthodes scientifiques ayant permis de dégager ses composantes sous les couches de lave et de cendres qui l'avaient enfouie. La fascination d'Edward pour cette éternité figée, qu'il voit similairement dans les astres les plus éloignés de la Terre, constitue bel et bien une forme de négation de la vie biologique.

Durant ce même voyage, Edward et Garance visitent justement les ruines de Pompéi. C'est l'occasion pour Garance de jouer à un jeu particulier avec son époux, qui consiste à lui demander « Qu'entends-tu ? » (*LSL*, p. 196), activité à laquelle les époux s'adonnent parfois. Ce jeu entre les deux époux demande à Edward de tendre l'oreille pour écouter plus attentivement les sons et d'ainsi écouter la vie que contient le monde qui les entoure alors. Cette fois-ci, Edward n'entend rien. La maison de pierre dans laquelle Garance et lui se trouvent, déterrée des sédiments volcaniques, ne produit aucun son, aucun bruit. Garance acquiesce d'un « exactement ». En effet, l'absence de son est révélatrice de l'endroit où ils se trouvent. Pompéi, brûlée et calcinée, ne peut plus abriter la vie. Au contraire, elle fut

autrefois lieu de la mort et, aujourd'hui encore, elle représente l'absence de vie. Si Garance peut entendre les sons de l'univers, le silence signifie que la vie n'est plus. Par ailleurs, Pompéi, exhibée au fil de découvertes scientifiques successives, est une muséification qui représente la fin tragique de la vie humaine, dans un processus d'objectivation de l'histoire fondamentalement moderne. La ville et ses habitants ont été figés par la nature, puis sa muséification, entre autres par le processus de reconstitution des cadavres par le plâtre, est le résultat d'une conquête scientifique étrangement morbide. Edward démontre une ouverture d'esprit en tenant compte de la vision musicale de Garance qui lui indique une manière différente d'envisager le monde, en écoutant le silence de Pompéi. Malgré ses efforts, Edward reste cependant un mathématicien moderne : il cherche toujours à se représenter le monde et la nature, à les modéliser. En d'autres mots, et pour reprendre les termes de Heidegger, « le monde [demeure pour lui] ce dont on peut "avoir-idée". L'étant dans sa totalité est donc pris maintenant de telle manière qu'il n'est vraiment et seulement étant que dans la mesure où il est arrêté et fixé par l'homme dans la représentation<sup>72</sup> ». Se représenter le monde est cet « avoir-idée » qui l'arrête et le fixe. Si on le fixe, comme les statues de plâtres de Pompéi fixent l'expérience de la mort violente, on perd le mouvement, l'expérience, la vie, reproches qu'adresse Garance à son époux.

La fin de « L'harmonie des sphères » conjugue le tragique décès en couches de Garance et la révélation mathématique tant attendue d'Edward. Effectivement, Garance décède en donnant naissance aux jumeaux Hyacinthe et Violette Love, ce qui plonge Edward dans une profonde détresse, sa vie lui apparaissant tout à coup vide et insignifiante sans la présence de sa femme. Délaissant ses enfants, sa mère Mrs Love s'occupant

---

<sup>72</sup> Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, ouvr. cité, p. 117.

volontiers d'eux, il se plonge dans ses travaux. Dans un dernier moment de désespoir, « Edward saisit [...] ce qui lui échappait depuis toujours : rendre compte de ce que c'était que d'être vivant sur cette planète n'était rien si l'on ne rendait pas compte de la manière dont cette planète elle-même était vivante » (*LSL*, p. 206). La mort tragique de Garance permet à Edward une ultime ouverture vers une autre forme de langage que les mathématiques. Il comprend que la Terre est elle aussi vivante et qu'elle doit être comprise de l'intérieur, depuis son mouvement interne. Auparavant, il cherchait à se représenter la Terre, depuis son point de vue ou celui de son esprit rationnel. Maintenant, Edward évacue complètement l'observateur afin de porter toute son attention sur la planète, qu'il n'utilise plus comme donnée secondaire, se dressant devant lui. Le monde n'est donc plus un objet pour lui, ni une machine. Elle devient pour lui un être vivant dont il veut attraper le mouvement, entrer dans sa danse, en quelque sorte.

Dans ce dernier éclair de génie, Edward s'astreint jour et nuit à étudier la Terre et la manière dont elle est vivante, et non plus la manière dont il peut se la représenter et la modéliser. Abattu par le chagrin de la perte de Garance, sans intérêt pour ses enfants confiés à sa mère, il ne vit désormais plus que pour cette question qui l'habite et qui semble enfin trouver des réponses dans ce qu'il nommera les *love waves*, des ondes de surface de la croûte terrestre qui participent notamment aux éruptions volcaniques et aux tremblements de terre. Sa *Théorie mathématique de l'élasticité* s'éloigne alors des théories des autres mathématiciens de la modernité et constitue par rapport à celles-ci un apport tout à fait original, une création. Elle s'écarte de la description, ce que reprochait Edward à ses contemporains, en plus de joindre au langage mathématique le langage musical : « Tout y était enfin : le feu et l'eau, la Terre et la Lune liées l'une et l'autre par les marées où se

confondaient leurs souffles emmêlés, ces ondes qui faisaient trembler le sol et les êtres, la musique et le silence qui s'unissaient pour donner naissance à ce chant mystérieux du monde qui était leur incarnation la plus parfaite » (*LSL*, p. 209). La théorie mathématique d'Edward est dès lors *l'incarnation* de la vie de la Terre, elle unit les différents éléments, qu'ils soient naturels, mathématiques, musicaux. Sa théorie de l'élasticité témoigne aussi, et surtout, des acquis d'Edward en matière de musique. Elle montre que l'ouverture dont il a fait preuve et ses nombreuses discussions avec Garance ont finalement porté fruit. Les mathématiques sont la représentation et la modélisation de la vie, la musique est son expression. Edward arrive ultimement, dans un accomplissement unique, à allier les deux et à quitter une vision purement et simplement mathématique. « L'harmonie des sphères » illustre de cette façon l'harmonisation de deux visions du monde présentes dans la modernité, les mathématiques comme représentation du monde et la musique comme expression de la vie.

Dans son mémoire de maîtrise consacré à la thématique apocalyptique dans quatre romans contemporains, dont *Les larmes de saint Laurent*, Eric N. Dahl indique que les ondes découvertes par Edward Love seraient plus dangereuses que les autres ondes émanant de la terre : « Ironically, despite their inoffensive title, love waves are the most destructive, radiating outward from the earthquake's epicenter<sup>73</sup> ». Ironiquement, en effet, ou paradoxalement, c'est là où la terre est meurtrière pour l'humain qu'elle lui révèle sa vie propre. Ainsi définies, la découverte de ces ondes par Edward suite au décès de Garance (qui meurt de même en donnant la vie) est un point de reconnaissance qui rejoue l'expérience de Baptiste dans la première partie du roman : reconnaissance de la force de

---

<sup>73</sup> Eric N. Dahl, *A Comparative Study of Secular Accounts of the Apocalypse in Four Contemporary*, mémoire cité, p. 95-96.

la nature, qui est à la fois magnifique, vivante et meurtrière, c'est-à-dire fondamentalement duelle et contradictoire, et donc incompréhensible, dont la vie propre saisie dans sa totalité représente pour l'humain l'altérité. Mais il y a plus, car l'œuvre d'Edward acquiert une dimension autobiographique et métaphorique, articulée autour du mot « *love* ». Les *love waves*, qui veulent dire autant les « vagues de Love » que les « vagues de l'amour », sont les plus dangereuses pour l'être humain : c'est bien là l'expérience vécue par Edward auprès de Garance, dont l'amour a illuminé sa vie autant qu'il l'a détruite par le chagrin dans lequel le décès de son épouse l'a plongé. Mais de ce chagrin a émergé l'œuvre lumineuse qu'attendait Edward. La vie crée la mort et la mort crée la vie, et ainsi de suite, dans un cycle infernal mais constamment renouvelé. Les *love waves* disent la puissance de vie *et* de destruction de la Terre, ces deux faces inéluctables et co-présentes, en même temps que celle de l'amour qui fait battre le cœur des humains et pousse ceux-ci en avant. La *Théorie mathématique de l'élasticité* d'Edward est à la fois science, musique et poésie, une œuvre totale, qui tient ensemble toutes les faces de la vie, ses actes de décès et de naissance (la potentialité mathématique) en même temps que le vivant même (l'expérience vécue dont elles émanent), l'étant non plus représenté mais expérimenté, senti.

À l'instar du *Bon usage des étoiles*, dont les personnages doivent être confrontés à la nature meurtrière de l'Arctique pour comprendre que la terre est elle aussi vivante, puissante et agissante, *Les larmes de saint Laurent* mettent en scène des personnages qui doivent aussi faire face à la puissance destructrice de la vie sur Terre pour arriver à la saisir telle qu'elle est. La nature vivante, ainsi, n'est ni un territoire à dominer (comme le découvrent à leurs dépens les personnages du *Bon usage des étoiles*), ni un berceau nourricier (comme l'apprend Baptiste au prix ou presque de sa vie), ni un objet à se

représenter et à maîtriser intellectuellement (comme le saisit Edward après la mort de sa femme). Les personnages de Baptiste et d'Edward, qui ont tous les deux été confrontés à la force meurtrière de la vie biologique, doivent désormais vivre avec des visions de la nature brisées, défaites. Comme nous l'avons vu plus tôt, Baptiste choisit ensuite l'errance. De son côté, Edward tente de dépasser la découverte de cette nature violente en la sublimant dans une alliance ultime et totale entre les mathématiques et la musique. En fin de compte, les parties « Monstres et merveilles » et « L'harmonie des sphères » présentent successivement une négation des visions antique (Baptiste) et moderne (Edward) de la nature, que les personnages doivent tous deux dépasser, chacun n'y arrivant cependant qu'au prix d'une grave perte : l'errance et la perte ou la fragmentation de l'identité chez Baptiste, et la solitude et la réclusion chez Edward, qui n'existe plus que par et dans son œuvre.

#### **4. Filiation sous le signe des *love waves***

La troisième et dernière partie des *Larmes de saint Laurent*, intitulée « Love waves », porte sur Rose Cyparis et William Love, les descendants imaginaires de Baptiste et Edward, protagonistes des première et deuxième parties. L'on suit d'abord Rose, une jeune femme solitaire qui vit avec son chien Damoclès. Rose est promeneuse de chiens et gravit chaque jour le mont Royal en compagnie de Damoclès et d'autres chiens qu'elle va chercher chez ses clients. Lors de ses promenades, elle fait la connaissance de William, avec qui elle entre en relation d'une manière particulière et originale. Au pied d'un hêtre que tous les deux apprécient, alors qu'ils ne se sont toujours pas rencontrés, Rose et William fabriquent des inukshuks : « Le lendemain, elle retrouve un petit homme de pierres

à l'ombre du hêtre, mais près de lui se dresse un monticule de nouveaux cailloux, comme une invitation » (*LSL*, p. 219). Former des hommes de pierre, et par la suite des formes diverses telles un chien ou un bateau à vapeur, est en quelque sorte un langage codé que William et Rose ont institué entre eux. Sans s'être vus, ils ont eu un premier contact par le biais de ce langage. Après quelques jours, Rose rencontre finalement William assis au pied du hêtre où ils effectuaient leur petit rituel. Au fil du temps, les jeunes gens développent des liens d'amitié.

Le lecteur en apprend davantage sur chacun des deux personnages au fil de la relation qui se bâtit entre eux. Ainsi, on découvre que William est un employé du cimetière du mont Royal et qu'il occupe ses temps libres à des lectures scientifiques. La première fois que Rose rencontre William, ce dernier a avec lui divers volumes : « Après quelques longues minutes, il finit par se lever en refermant le volume, un vieil ouvrage de bibliothèque à la couverture bleue sur laquelle on lit en lettres dorées *The Last Days of St. Pierre: The Volcanic Disaster That Claimed Thirty Thousand Lives* » (*LSL*, p. 236). Pour son propre plaisir, William, en pur autodidacte, lit différents ouvrages portant sur divers phénomènes naturels comme les tremblements de terre et les volcans. Le projet à long terme du garçon est de s'envoler pour l'Italie où il participerait aux fouilles de Pompéi.

Pour sa part, Rose est une ancienne trapéziste qui a subi un accident lors d'une performance au cirque. Alors qu'elle incarnait le personnage de Colombine dans un numéro de trapèze avec Pierrot, Rose s'est lancée dans les airs sans parvenir à rejoindre son partenaire qui lui tendait désespérément les mains : « Pierrot atterrit violemment dans le filet de sécurité, a le temps de sentir un éclair de douleur le transpercer de la nuque au bas du dos et s'évanouit. Colombine, retenue par un harnais, est brutalement ramenée vers

le haut à mi-chute, et reste accrochée au-dessus de lui qui ne la voit plus » (*LSL*, p. 286). Suite au traumatisme causé par l'accident, Rose a dû abandonner son métier et vit maintenant avec un souffle au cœur, ce qui la contraint à plusieurs niveaux dans sa vie, entre autres elle doit « éviter les exercices violents et les émotions fortes » (*LSL*, p. 269). Cette blessure au cœur n'est pas sans risque : un jour, William découvre que Rose a été remplacée par un inconnu – son frère – pour promener les chiens. Il se rend alors à l'hôpital où il retrouve Rose. Ce moment à l'hôpital est l'occasion pour les jeunes gens d'apprendre à se connaître davantage, en-dehors de leur routine au pied du hêtre, se rencontrant notamment au bord du fleuve peu de temps après la sortie de Rose de l'hôpital. *Les larmes de saint Laurent* se clôt finalement sur le décès de Damoclès, le fidèle compagnon de la jeune femme. Rose et William l'enterrent au pied du hêtre, à leur lieu de rencontre initial, puis, rattrapés par l'orage, ils se réfugient dans un caveau du cimetière. C'est l'occasion pour eux de s'unir, de se révéler leur amour et de révéler au lecteur, en tout dernier lieu, leur identité : Rose Cyparis et William Love.

Le lien filial entre les lointains descendants d'aujourd'hui et leurs ascendants masculins respectifs Baptiste Cyparis et Edward Love n'est donc confirmé qu'à la toute dernière séquence du roman. La généalogie des personnages est toutefois suggérée bien avant par une série de similitudes dévoilées entre les jeunes gens et les membres des familles Cyparis et Love, comme un jeu de piste. D'abord, Rose entretient avec Baptiste de nombreuses similitudes. Entre autres, ils sont tous les deux attirés par un lieu similaire, la montagne. Dès son jeune âge, rappelons-le, Baptiste était attiré par la Pelée : « Petit, il s'était souvent amusé avec ceux de son âge à gravir les flancs de la Pelée jusqu'au lac des Palmiste » (*LSL*, p. 21). Bien qu'il ne soit pas le seul à apprécier cette montagne, Baptiste

semble être celui sur qui l'attraction est la plus forte. Même une fois adulte, il se plaît toujours à la gravir. Une attirance analogue lie Rose au mont Royal : elle s'y rend tous les jours pour promener les chiens sans jamais modifier son itinéraire. William lui demande même si elle n'est pas fatiguée de toujours monter la même montagne, ce à quoi Rose répond, irritée : « Si vraiment tu crois que c'est chaque jour la même montagne, alors tu n'as rien compris » (*LSL*, p. 295). Le mont Royal est pour Rose un être doté de vie ; elle le perçoit comme « un ancien cratère qui crachait jadis le feu et la pierre » (*LSL*, p. 260), comme un « grand dragon endormi » (*LSL*, p. 260). La montagne volcanique, la Pelée comme le mont Royal dans un lointain passé, occupe donc une place de choix dans les vies de Baptiste et de Rose. Elle est vue par les personnages comme une amie, ou du moins un lieu d'échappatoire rassurant, puisque Rose comme Baptiste ont tous les deux une phobie des lieux clos.

Par ailleurs, le cirque est un motif récurrent dans l'existence des Cyparis. Tel que mentionné, Rose est une ancienne trapéziste, ce qui la relie non seulement à son ancêtre Baptiste, vedette du cirque Barnum and Bailey à son époque, mais aussi à Stella, une autre artiste du cirque et possible ascendante de Rose. La première fois que Baptiste voit Stella, dans son numéro avec des chevaux, « elle volait » (*LSL*, p. 121), comme Rose dans ses numéros de trapèze. Le cirque relie ainsi les Cyparis en tant que lieu de travail ou de métier, mais aussi, par la métaphore du cirque volcanique, en tant qu'espace géographique. Cet espace un peu en dehors ou en marge du monde sert en quelque sorte de refuge pour Baptiste et Rose. Le parcours du premier se ponctue de plusieurs allées et venues sur les cirques volcaniques. De la montagne Pelée jusqu'au Vésuve où il ira à la fin de sa vie, les montagnes volcaniques lui permettent de revenir à un lieu originel et en quelque sorte de

rassembler les morceaux de son identité fuyante et fragmentée. Il en va de même pour Rose. Après son accident de trapèze, le mont Royal devient l'espace principal de son errance, où elle tente de fuir le souvenir de son accident, mais aussi, en même temps, où elle peut assouvir son besoin des hauteurs et se retrouver elle-même. La montagne lui procure un apaisement qu'elle ne peut retrouver ailleurs ; le mont Royal devient son lieu propre, son espace, comme les volcans du monde le sont pour Baptiste.

Plus fondamentalement, autant Baptiste que Rose ont survécu à des situations traumatisantes qui ont affecté et redéfini le cours de leur vie. Si elle n'a pas survécu à une catastrophe naturelle comme son ancêtre, Rose a vécu une situation traumatique dont elle ne s'est pas encore remise. Cette situation traumatique consiste en l'accident de trapèze décrit plus tôt et qui lui a demandé de changer complètement de métier, en plus de devoir désormais vivre avec un souffle au cœur. Rose, comme Baptiste, est celle qui survit à une catastrophe, et qui regarde les autres s'évanouir ou mourir, dans son cas Pierrot qui subit plus gravement qu'elle encore les conséquences. Cette catastrophe plonge Rose dans un état nouveau, similaire à l'état de survivance et d'errance de Baptiste. Son identité même en est affectée. Rose, en effet, depuis l'accident, déteste voler (*LSL*, p. 275). Elle entre alors elle aussi dans un état passif, dans une vie qui n'est plus tout à fait sa vie, qui se résume à aller tous les jours promener les mêmes chiens sur le même mont Royal – mais qui ne sont jamais tout à fait les mêmes comme Rose le dit à William.

Ensuite, William possède lui aussi certaines caractéristiques propres à son ancêtre Edward. Tous deux sont particulièrement désintéressés par les institutions scolaires et préfèrent le travail solitaire, la lecture et les recherches personnelles. Edward, de son côté,

est un piètre enseignant. Son premier cours, si on peut le qualifier ainsi, se déroule sans même qu'il adresse la parole à ses étudiants :

Tout à sa démonstration, Edward [...] continuait de remplir les tableaux de signes dont certains étaient aussi incompréhensibles à ses étudiants de première année que l'aurait été l'alphabet d'une langue étrangère. [...] [Q]uand il fut dix heures, la soixantaine de jeunes hommes quittèrent silencieusement la salle tandis qu'Edward, qui ne s'était toujours pas retourné, continuait d'écrire, maintenant enveloppé d'un nuage de poussière de craie. (*LSL*, p. 158-159)

Trop absorbé par sa démonstration, perdu dans les possibilités du langage mathématique, il en oublie ses étudiants et la raison qui explique sa présence dans cette classe. Edward semble incapable de pédagogie : « “C'est simplissime, continuait Edward en s'adressant à sa craie. Cette équation est vraie si  $n$  est égal à 1 ou à 2. Pour tout autre nombre entier autre que zéro, elle est fausse. Trouvez, si vous le voulez bien, messieurs, un moyen de la prouver” » (*LSL*, p. 161). Visiblement, Edward s'intéresse aux mathématiques en elles-mêmes et pour elles-mêmes, et non à la transmission de son savoir. William, pour sa part, est tout aussi désintéressé par la transmission des enseignants. Si Edward ne veut pas revêtir le chapeau de professeur, c'est celui d'étudiant que William refuse. Autodidacte, c'est par la lecture de nombreux ouvrages qu'il préfère acquérir des connaissances.

Surtout, un même sujet d'étude captive Edward et William : les tremblements de terre et les volcans. Edward est passionné par le sujet, sur lequel il travaillera toute sa vie en élaborant ses théories sur les ondes sismiques par les mathématiques. Il arrivera à ses fins dans sa *Théorie mathématique de l'élasticité*. Son descendant William étudie lui aussi les volcans et les tremblements de terre. Il est possible de déceler chez lui un potentiel désir de reprendre le travail de son ancêtre, puisqu'il lit et annote « un lourd traité sur l'élasticité écrit par un lointain aïeul » (*LSL*, p. 295). Rose découvre par inadvertance les notes de lecture prises par William : « Il y a noté, d'une écriture urgente : *Augustus Edward Hough Love. Slower than P and S waves, Loves waves have a greater amplitude. It is Love waves*

*that people feel during an earthquake, and Love waves that cause the most damage* » (LSL, p. 299-300). Dans l'intérêt qu'ils portent tous deux aux volcans et aux tremblements de terre, Edward comme William souhaitent dépasser les frontières de la théorie. Si Edward ne parvient à le faire qu'au prix d'un grand chagrin suite à la perte de son épouse, William, lui, se prépare à aller sur le terrain et additionne les lectures afin de se préparer à faire des fouilles à Pompéi. Les chemins des deux hommes se croiseront donc non seulement dans leur objet de recherche, mais aussi dans un même lieu, Pompéi, qui revêt une grande importance pour l'un comme pour l'autre.

De ce fait, les trois parties du roman de Fortier sont liées par le lien de filiation qui unit les ascendants et les descendants qui se rencontrent au mont Royal. Cependant, un problème persiste : alors que le roman culmine vers Rose et William et devrait, en ce sens, les présenter comme les personnages les plus forts et les plus importants des trois parties réunies, les deux jeunes gens s'avèrent des personnages à l'agentivité faible. Ils n'ont rien de personnages principaux forts qui auraient hérité des forces de leurs ancêtres et accompliraient, dans une synthèse ou un progrès historique, un destin plus grand qu'eux, comme peut le laisser croire la structure tripartite du roman. Est-ce à cause, là encore, de la nature, qui leur ravirait une part de leur agentivité ou agirait en eux ?

Nous avons vu plus tôt que Rose est incapable de mettre de l'ordre dans sa vie et de se sortir de son insurmontable fatigue : son existence tourne autour du mont Royal sans changer véritablement, sans progresser. À l'instar de Rose qui répète les mêmes actions sur le mont Royal, William paraît lui aussi enlisé dans sa routine. Il travaille au cimetière du mont Royal tous les jours, ce que Rose constate rapidement : « Il travaille aussi la fin de semaine. Elle l'aurait juré » (LSL, p. 290). Le quotidien de William est partagé entre son

emploi et ses lectures sur la nature. Après sa rencontre avec la jeune femme, William fait une place dans sa routine pour Rose : tous deux partagent dorénavant leur quotidien agrémenté des mêmes gestes, des mêmes thés et sandwiches, ainsi que des mêmes discussions sur les volcans, les tremblements de terre et les chiens. Ainsi, si William se prépare à participer aux fouilles de Pompéi par ses différentes lectures, il ne paraît pas près de s'envoler pour l'Italie. Rose et William sont ainsi des personnages dont on peut dire qu'ils vivent dans le présent, sans projets réels ou effectifs, ils ne se projettent pas dans l'avenir et se contentent de répéter chaque jour la même routine.

Plus encore, le présent de Rose et William est ancré dans leur relation avec les éléments naturels. Ils ont d'emblée, pour reprendre les termes de l'écocritique, une vision postmoderne de la nature : ils sont pour ainsi dire nés avec une vision écocentrique et non anthropocentrique, qui voit la terre comme étant plus grande que l'humain, comme son passé et son avenir, en dehors de lui. La vision écocentrique de Rose et William se manifeste à différents moments tout au long de la partie « Love waves ». Chez Rose, elle s'exprime dans sa relation avec les animaux. Rose offre en effet tout son amour aux chiens qu'elle promène, et plus largement à tous les animaux, qu'elle défend avec vivacité :

« Alors, vous avez décidé d'interdire la forêt aux chiens ? » Elle ne peut s'empêcher de crier, indignée. « Qu'est-ce que vous vous proposez de faire ensuite ? Traquer les renards qui oseraient mettre la patte sur votre précieux terrain ? Installer des pièges pour attraper les lièvres et les taupes qui abîment vos pelouses ? » (*LSL*, p. 224)

Rose milite pour le respect des animaux, à qui l'on devrait accorder selon elle la même valeur qu'à l'être humain. De son côté, William est à l'image de son ascendante Garance, alors que l'attention qu'il porte à la nature se manifeste par une écoute aigüe de celle-ci : « “Tu en as déjà vu une, toi, une paruline azurée ? – Non, mais je suis certain d'avoir déjà surpris son cri, pas toi ? Attends... Chut.” » (*LSL*, p. 278-279). Comme Garance qui entend

les bruits produits par l'univers, William porte son écoute aux sons des êtres vivants, aux sons de la nature qui les entoure et dans laquelle ils vivent.

Ainsi, autant Rose que William se considèrent égaux et non supérieurs aux éléments de la nature, dans un mode de vie axé sur le présent, ce qui rejoint les propos de Lawrence Buell sur le postmodernisme, marqué selon lui par une relation de parenté ou de fraternité (*kinship*) entre l'humain et le non-humain : « One of the dramatic developments in postromantic thinking about nature has been the decline and revival of the kinship between nonhuman and human<sup>74</sup> ». La fin du modernisme et le début du postmodernisme et de la pensée postromantique de la nature se caractériseraient donc par le retour d'un sentiment de parenté ou de fraternité entre la nature – ou le non humain – et l'humain. Ce rapport place en relation l'humain et le non-humain dans une forme de parenté qui n'exclut pas l'altérité de la nature, comme les membres d'une même famille sont à la fois semblables et différents. Dans ce rapport postmoderne à la nature, c'est la *sharp distinction* moderne entre la nature et l'humain qui tombe ; l'une et l'autre ne sont plus dissociés, permettant à l'un de s'approprier l'autre et d'en faire son instrument, son objet. Dès lors, la véritable parenté qui s'affirme dans *Les larmes de saint Laurent*, ce n'est pas, comme dans un récit de filiation classique, celle entre les ascendants et les descendants, mais bien celle entre les personnages et la nature, entre l'humain et le non-humain, qui font tous deux partie d'un même ensemble, dans lequel ils sont distincts mais pourtant fondamentalement reliés. Rose et William vivent dans un présent dont la nature et la Terre sont le cœur. S'ils ne sont pas des protagonistes au sens propre, c'est que la nature se substitue à eux dans leur rôle d'agent de l'histoire.

---

<sup>74</sup> Lawrence Buell, *The Environmental Imagination*, ouvr. cité, p. 180.

En effet, un jeu de piste qui se déroule cette fois dans l'ensemble du roman supplante la filiation de Rose et William avec Baptiste et Edward comme fil conducteur ou ciment de la composition du roman. C'est le motif de la pierre, sous toutes ses formes, de la pierre elle-même qu'on peut graver et dont on fait les cachots à la montagne en passant par le volcan, qui lie le roman. La pierre, dans *Les larmes de saint Laurent*, est un nouveau lieu de transmission qui parcourt l'ensemble du roman. Dans son mémoire de maîtrise cité plus tôt, Eric N. Dahl met en relief l'importance de ce motif :

[P]erpetuity is embodied in the motif of stone: Baptiste is spared from the volcanic destruction by the thick wall of his prison cell, Edward Love studies the movement of the Earth's rocky crust during earthquakes, the silhouettes of the residents of Pompeii are carbonized in the cooled lava rock, and finally, Rose Cyparis and William Love unite in the stone mausoleum in the Cimetiere Mont-Royal in Montreal. Most strikingly, the seduction of the two lovers takes place amidst the gravestones, eternal markers of the once living, and through the use of another stone effigy, inukshuks that the two scatter across the mountain as a sign of their presence there<sup>75</sup>.

Tel que l'indique l'auteur, la pierre se retrouve dans chacune des parties du roman de Fortier, sous différentes formes et revêtant plusieurs significations. La pierre, comme la Terre et la vie elles-mêmes dans le roman, est porteuse de protection (la cellule de Baptiste) comme de destruction (la ville de Pompéi composée de pierre carbonisée, la vie figée, fossilisée dans la pierre). En d'autres circonstances, la pierre peut être mémoire (cimetière du mont Royal) ou repère (les inukshuks que Rose et William fabriquent). Sous toutes ces formes, la pierre, qui compose le roman, le structure et le construit, a la caractéristique de *durer (perpetuity)*. Plus précisément, dans « Love waves », la pierre est le moteur de cette rencontre inattendue entre Rose et William par le biais d'inukshuks bâtis par les deux personnages. Elle est un véritable lieu de rencontre, de contact : « Puis, se retournant d'un geste distrait, il se penche pour balayer de la main l'inukshuk à côté duquel il était assis et

---

<sup>75</sup> Eric N. Dahl, *A Comparative Study of Secular Accounts of the Apocalypse in Four Contemporary Novels*, mémoire cité, p. 117.

compose en quelques secondes une nouvelle statue de pierres, qu'il contemple un instant après s'être redressé. À ce moment seulement, elle voit le bleu de ses yeux » (*LSL*, p. 236). La pierre qui compose le mont Royal devient alors le lieu par lequel la relation entre les personnages se développe quotidiennement. La pierre permet des rencontres entre les êtres, mais plus fondamentalement *entre les règnes*, ceux du vivant et du non-vivant, de l'humain et du non-humain, rencontre le plus clairement illustrée, immortalisée par les ruines exhibées de Pompéi.

De plus, la pierre est au centre de la scène finale. Alors que Damoclès décède de vieillesse sur le mont Royal et qu'il est enterré au pied du hêtre où Rose et William se sont rencontrés, une tempête éclate. William et Rose sont contraints de se réfugier dans un caveau de pierre où ils y passent la nuit dans les bras l'un de l'autre. Ce n'est qu'au matin qu'ils se révèlent finalement leur nom : Rose Cyparis et William Love. La pierre joue là un rôle essentiel puisqu'elle marque à la fois le passage et la mémoire des disparus : « Le cimetière appartient tout entier aux stèles immobiles marquant la présence des disparus et dont certaines ont l'allure d'un homme debout, élevées à la mémoire de ceux qui ont vécu – un jour, cent ans – sur cette terre à quoi l'on a confié leur corps et avec laquelle désormais ils ne font qu'un » (*LSL*, p. 327). Ne faire qu'un avec la Terre, voilà qui représente bien le lien de parenté proprement postmoderne avec la nature que décrivait Lawrence Buell. Rose et William, debout et unis dans ce cimetière, sont les seuls représentants des vivants, entourés des pierres tombales qui montrent la présence des morts. Les deux jeunes gens reconnaissent le pouvoir de la terre, de la vie et de la mort réunies : les corps des décédés sont donnés à la terre qui les ensevelit, les avale. Si Baptiste et Edward avaient subi cette force de la terre, par un ensevelissement brutal des humains, Rose et William font face à

l'altérité de la nature dans une confrontation tranquille dont ils se reconnaissent d'emblée les perdants, où à tout le moins dont ils ne souhaitent pas être vainqueurs, devant laquelle ils n'aspirent à aucune victoire. La nature n'est pas leur mère et leur berceau réconfortants (Baptiste), elle n'est pas non plus un objet à dominer et conquérir (Edward) ; elle doit être reconnue dans sa parenté avec les êtres humains, qui implique son irréductible altérité.

Tout compte fait, *Les larmes de saint Laurent* de Dominique Fortier ne porteraient pas tant sur l'histoire des personnages que sur l'histoire de l'agentivité humaine en regard de la nature, sur la nature. Après avoir vu que Baptiste entretenait un rapport antique avec la nature, détruit par l'éruption de la Pelée qui l'oblige à vivre dans l'errance, nous avons vu que le désir moderne d'Edward ne peut être atteint que dans une révélation finale douloureuse et mortifère. « Love waves », pour poursuivre notre interprétation écocritique, confirme la récusation des rapports antique et moderne de l'homme avec la nature. Ni Baptiste ni Edward n'ont entretenu un rapport positif ou, pourrions-nous dire, équilibré avec celle-ci, tandis que Rose et William vivent dans un rapport d'écoute et de respect avec les éléments naturels, rapport fondé sur une vision écocentrique qui comprend l'altérité de la nature et accepte son impossible domination. Ce faisant, il apparaît que *Les larmes de saint Laurent*, sans cette fois effacer les personnages comme dans *Du bon usage des étoiles*, les met en suspens afin de mettre en relief plutôt l'histoire de la Terre elle-même et des rapports que l'humain entretient avec elle. L'histoire racontée serait ainsi, en définitive, celle du rapport entre l'humain et la nature, rapport qui a fortement évolué au fil des siècles pour culminer en une compréhension nouvelle de la nature et de son mouvement, de sa force, ou plus précisément de sa double force, duelle et irréductible.

## CHAPITRE 3

### LA NATURE COMME NARRATRICE : REPRENDRE L'HISTOIRE DANS *LA PORTE DU CIEL*

La critique littéraire questionne, depuis plusieurs années, la place occupée par le personnage dans les fictions contemporaines. Dans le numéro de *L'esprit créateur* dirigé par René Audet et Nicolas Xanthos, *Le roman contemporain au détriment du personnage*<sup>76</sup>, les contributeurs interrogent l'anthropologie au cœur de la tradition romanesque, notamment depuis le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, une anthropologie forte et unique qui est aujourd'hui ébranlée, réexaminée. Lentement, constatent les chercheurs, le personnage contemporain s'efface. En 2019, René Audet et Nicolas Xanthos ont poursuivi leur travail sur le personnage contemporain dans le collectif *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, cité en introduction de ce mémoire<sup>77</sup> : ils s'appuient sur la conception du personnage exposée par Philippe Hamon, issue d'un corpus du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, qu'ils reconsidèrent et revoient, afin de montrer que le personnage contemporain ne peut plus être compris à l'aune de corpus de siècles antérieurs. Autrement dit, le personnage romanesque contemporain n'est plus la figure exemplaire du héros d'autrefois. Dans un article paru quelques années auparavant, intitulé « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique<sup>78</sup> », René Audet remettait déjà en

---

<sup>76</sup> René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Le roman contemporain au détriment du personnage*, ouvr. cité.

<sup>77</sup> René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, ouvr. cité, 2019.

<sup>78</sup> René Audet, « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique. Virtualités du héros et diffraction du protagoniste dans le roman contemporain », *Revue critique de fiction française contemporaine* [En ligne],

question la présence d'un héros central ou solaire dans le roman contemporain. Il expliquait que la conception traditionnelle du personnage romanesque le place au centre de l'histoire et du roman. Selon Audet, le personnage solaire, ou protagoniste, est le « vecteur d'une agentivité qui configure le chaos pour en tirer une histoire cohérente<sup>79</sup> » ; le roman « se constitue [alors] de l'agir de son personnage et [...] son impulsion se confond avec la motivation de son héros<sup>80</sup> », en plus d'attirer « l'attention sur la conscience du héros et se calque[r] sur l'épreuve, lente et longue, de cette conscience<sup>81</sup> ». Ainsi, le roman dans sa conception plus traditionnelle se construit autour de l'agir et de la profondeur psychologique du protagoniste. Si le roman contemporain tient encore beaucoup à la figure solaire du personnage, plusieurs fictions, relevait René Audet en 2014, s'en détachent pour diffracter le protagoniste dans différents personnages qui se partagent l'histoire ou qui, ensemble, forment une communauté ou une collectivité. Ainsi, sans être effacé, le personnage solaire peut être diffracté ou divisé en plusieurs individus.

Si, comme nous l'avons vu, *Du bon usage des étoiles* et *Les larmes de saint Laurent* mettent en scène des personnages effacés ou mis en suspens par la nature, *La porte du ciel* questionne autrement la notion de personnage et plus encore de protagoniste. La figure solaire, telle que définie par René Audet, est carrément absente de ce troisième roman de Fortier, où la diffraction et la division atteignent à ce point le roman qu'on peine à saisir son principe de composition. *La porte du ciel* résiste à la saisie d'une collectivité qui permettrait l'établissement d'une forme d'agentivité. En effet, les personnages de *La porte*

---

n° 9 (*Fiction et virtualité(s)*), dir. Anne Besson et Richard Saint-Gelais), 2014, URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.05>.

<sup>79</sup> René Audet, « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique », art. cité, p. 47.

<sup>80</sup> René Audet, « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique », art. cité, p. 49.

<sup>81</sup> René Audet, « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique », art. cité, p. 49.

*du ciel* sont plats, sans profondeur psychologique, ne sont engagés, sauf deux exceptions que nous étudierons ci-après, dans aucune sorte de quête ou de lutte pouvant définir leur histoire. *La porte du ciel* se distingue donc des cas de figure étudiés par René Audet dans son article sur le personnage solaire, ou présente, une fois de plus, un cas extrême.

Cependant, si le roman présente dans sa presque totalité une absence de personnage central, de héros, il ramène avec surprise dans la séquence finale une héroïne qui prend en main son histoire. Cette héroïne, tout à coup, prend consistance et devient la protagoniste d'un récit encore à écrire, dont nous n'avons que le commencement ou la situation initiale. De ce fait, ce troisième et dernier chapitre de notre mémoire s'attardera à montrer comment *La porte du ciel* permet ainsi un recommencement du personnage dans la séquence finale du roman, qui procéderait selon notre hypothèse à un recommencement du roman historique traditionnel, par où il en appellerait à un recommencement de l'histoire. Nous tenterons de montrer comment ce recommencement est rendu possible par un transfert d'auctorialité à un élément naturel, soit le plant de coton dont Fortier fait le narrateur du roman. *La porte du ciel* représenterait ainsi un nouveau cas de figure de transformation du personnage romanesque contemporain, ajoutant aux cas déjà identifiés et étudiés par Audet et Xanthos.

Le présent chapitre se divisera comme les précédents en quatre parties. La première sera consacrée à la présentation de la diégèse extrêmement éclatée de *La porte du ciel*, dont nous tenterons de faire une sorte de cartographie. Dans la deuxième partie, nous verrons que l'éclatement de la diégèse de *La porte du ciel* permet à la romancière de tenir un discours sur l'histoire, au terme duquel elle en appelle à un recommencement. Les

troisième et quatrième parties permettront de comprendre les termes et modalités de ce recommencement tel que proposé dans *La porte du ciel*.

### 1. Une matière historique hétérogène

*La porte du ciel*, a priori, est un roman moins centré sur la nature que *Du bon usage des étoiles* et *Les larmes de saint Laurent* : l'évènement historique qui lui donne son cadre est un conflit politique, la guerre de Sécession américaine, et non une catastrophe naturelle ou la conquête d'un territoire. Or ce conflit politique prend racine dans l'exploitation d'un élément naturel, le coton, dont les États-Unis sont le principal exportateur : « La révolution industrielle au Royaume-Uni, engagée dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a multiplié les besoins de l'industrie cotonnière, dont le Sud [des États-Unis] est le principal fournisseur en matière première. L'industrie textile, en France comme en Angleterre, lui en réclame des quantités toujours croissantes, d'autant que la qualité du coton américain [...] est reconnue<sup>82</sup> ». Soulignant l'importance de cet élément naturel dans la guerre de Sécession, Dominique Fortier confie explicitement dès le commencement la narration du roman, de manière très surprenante, au plant de coton lui-même, le plaçant au cœur, en même temps qu'en dehors du conflit : « On m'appelle Roi Coton, je suis blanc comme neige, je suis mille et je suis l'un. Suivez-moi maintenant, car nul ne saurait mieux vous guider en cette terre de fous, en ce pays de marécages, moitié boue et moitié eau, mangé par le soleil. Ne craignez rien. Simplement, ayez soin de mettre vos pas dans les miens, et prenez garde aux serpents. » (*PC*, p. 10) Le narrataire est alors transporté aux États-Unis par le plant de coton qui narre

---

<sup>82</sup> Farid Aneur, *La guerre de Sécession*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2004, p. 19.

l'histoire de son « pays de marécages », principalement durant la guerre de Sécession, mais aussi par bribes aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

On voit dans *La porte du ciel* que, alors même que la guerre fratricide fait rage dans le pays, la culture effrénée du coton se poursuit, principale source de revenu des états du Sud : « on continuait de cueillir du lever du soleil à la tombée du soir, et même au-delà, les nuits de pleine lune, où l'on travaillait jusqu'à minuit passé parmi les ombres bleues et le bourdonnement des grillons » (*PC*, p. 98). Les plantations de la Louisiane ou de l'Alabama, notamment, continuent sans relâche la production du coton. La guerre empêche cependant toute marchandisation et exportation, c'est-à-dire que le marché du coton est en arrêt depuis le début des combats entre le Nord et le Sud du pays : « Mais le coton, plutôt que d'être acheminé vers la France et l'Angleterre, s'amoncelait dans les granges et les cours en lourds ballots inutiles » (*PC*, p. 98). *La porte du ciel* montre l'exploitation excessive de la nature, même en contexte de guerre, au seul profit des propriétaires terriens. Le rapport dominant à la nature dans *La porte du ciel* est donc un rapport moderne, comme nous avons pu le définir dans le premier chapitre à partir de l'écocritique, selon lequel la nature doit être dominée, exploitée, maîtrisée : « "It is no coincidence that this view of nature took hold most strongly with the rise of capitalism, which needed to turn nature into a market commodity and resource without significant moral or social constraint on availability"<sup>83</sup> ». Ainsi, plus encore que dans *Du bon usage des étoiles* et *Les larmes de saint Laurent*, l'être humain, strictement compris comme l'homme blanc, se pose dans *La porte du ciel* en possesseur de la nature, qu'il utilise à son seul profit.

---

<sup>83</sup> Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge, 1993, p. 111, cité dans Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 62.

La domination de la nature par les propriétaires blancs des États-Unis s'accompagne d'une seconde domination, elle aussi caractéristique de l'idéologie impérialiste et coloniale, celle des hommes blancs sur les autres êtres humains jugés inférieurs. De ce fait, l'exploitation lucrative des champs de coton est conditionnelle à l'exploitation d'une main d'œuvre peu coûteuse : les esclaves, des hommes, des femmes et des enfants noirs considérés comme du bétail ou une ressource qu'il est possible d'exploiter tel que désiré. C'est sur cette exploitation humaine éhontée que repose la culture américaine du coton, comme on le voit dans plusieurs scènes de *La porte du ciel* qui montrent des esclaves noirs au travail dans les champs dans des conditions de domination complète. Les esclaves sont maltraités quotidiennement, à commencer par le labeur qui leur est imposé dans les champs de coton : « Elle avançait lentement, courbée, entre les plants couverts de boules blanches, ployant sous le poids d'un sac de toile passé sur son épaule dans lequel elle comprimait le coton qu'elle ramassait » (*PC*, p. 27). La culture du coton par les esclaves est éreintante, exténuante, pour hommes, femmes et enfants qui n'en tirent pas même de quoi manger à leur faim, comme on le voit lorsque l'esclave June tente de calmer son enfant affamé par une maigre patate douce : « elle alla chercher une patate douce cuite sous la braise la veille et qu'elle avait prévu de garder pour le souper, défit la chair orangée et farineuse, qu'elle tendit par bouchées à son fils. "Mâche bien", ordonna-t-elle à l'enfant qui avalait tout rond, comme un bébé oiseau » (*PC*, p. 70-71).

Par ailleurs, plusieurs années plus tard, alors qu'un recensement de la population est effectué dans toutes les maisons de la Louisiane afin de connaître le nombre exact d'hommes, de femmes, d'enfants et d'esclaves par foyer, on apprend qu'une personne noire n'est pas considérée comme un humain à part entière : tandis que les Blancs valent

pour un homme ou une femme chacun, qu'ils sont donc considérés comme des personnes complètes et entières, « [l]es esclaves comptent pour les trois cinquièmes d'un homme libre » (*PC*, p. 84), explique l'un des soldats chargés du recensement. Plus tôt dans le roman, le narrateur-coton explique de même que les États-Unis sont composés de « trente-trois millions [de personnes] – en plus des quatre millions d'esclaves, mais ceux-là, vous vous en doutez déjà, ne comptaient pas tout à fait » (*PC*, p. 40). Ces quatre millions d'esclaves qui ne sont pas des citoyens américains ne servent que de main d'œuvre à la culture du coton. Finalement, cette « valeur » accordée aux personnes noires, qui autorise, selon les Blancs, leur exploitation, se mesure aussi dans les coups reçus. Dès la première scène du roman, le lecteur est transporté sur la plantation de Mr. et Mrs. Whitfield, où le docteur McCoy se rend pour soigner un homme. Prenant le thé avec son hôtesse avant de reprendre la route, le docteur assiste au mauvais traitement d'une enfant noire : « Là-bas, le contremaître de la plantation a saisi l'enfant à bras-le-corps, l'a jetée sur son épaule comme un sac de farine et il s'éloigne à grandes enjambées tandis qu'elle continue de tenter de se libérer. Ses pieds battent inutilement le poitrail de l'homme, qui la porte vers une cabane bancale » (*PC*, p. 12). Quelques minutes plus tard, le docteur voit le contremaître sortir de la cabane, se saisir d'un fouet laissé à l'extérieur, près des champs, qu'il utilisera inévitablement sur la fillette toujours enfermée et qu'il rejoint de nouveau. L'exploitation de la nature corrèle ainsi avec l'exploitation des Noirs par les hommes blancs. Cette double exploitation est caractéristique du monde moderne et de son idéologie anthropocentriste, dont l'écocritique a mis au jour le renversement dans les fictions contemporaines.

Historiquement, le contexte de la guerre de Sécession est aussi celui du revirement de cette domination des Blancs par la libération des esclaves, qui deviennent alors des hommes et des femmes libres : l'issue de la guerre de Sécession, en effet, marque la fin de l'esclavagisme aux États-Unis. Dans *La porte du ciel*, la fin de l'esclavage est explicitement proclamée par des soldats de l'union qui traversent les champs de coton à cheval : « En date d'aujourd'hui, vous êtes libres, vous m'entendez ? Vous n'êtes plus des esclaves désormais, mais des hommes libres. Vive les États-Unis d'Amérique ! » (PC, p. 229) Cette proclamation est sans équivoque : les esclaves sont libres et la domination des Blancs sur les Noirs est maintenant révolue, tous les hommes étant déclarés égaux.

*La porte du ciel* retrace ce revirement de situation, des premiers balbutiements de la guerre civile jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1865. Cependant, le roman va au-delà – et en-deçà, nous y reviendrons. Il représente aussi une matière particulièrement hétérogène et étalée dans le temps, livrant les récits de personnages vivant autant durant la guerre de Sécession qu'au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. L'éclatement de cette diégèse, conduit par la parole incisive du narrateur-coton, empêche d'identifier un personnage central. Dans les cas de diffraction du personnage étudiés par René Audet dans « Du roman égoïste au roman cosmogénétique »,

les trames narratives sont relativement cohésives et cohérentes, interagissant et se complétant à l'intérieur même de la fiction ainsi créée. D'autres romans contemporains échappent toutefois à pareille synthèse, se saisissant de la trame textuelle pour plutôt la segmenter, pour accuser l'éclatement par une multiplicité de personnages dont aucun ne parvient à s'imposer comme figure centrale<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> René Audet, « Du roman égocentrique au roman cosmogénétique », art. cité, p. 53.

Dans *La porte du ciel*, nous croyons qu'une synthèse est possible, mais, paradoxalement, par la négative, repoussant toute figure centrale mais laissant ouverte la possibilité d'un recommencement – ultérieur, à venir – du personnage.

La trame principale de *La porte du ciel*, c'est-à-dire celle qui est narrée sur le plus grand nombre de pages, se déroule pendant la guerre de Sécession et rassemble les histoires des jeunes filles Eleanor et Ève, de June, dont on apprend qu'elle est la mère d'Ève, puis du père Louis, qui construit son église dans les marécages de la Louisiane. Eleanor McCoy est une jeune fille blanche issue d'une famille bourgeoise de la Louisiane et Ève est une jeune fille noire achetée par le père d'Eleanor pour accompagner et divertir sa fille. Le docteur McCoy a acheté la jeune esclave sale et vêtue de haillons à la famille Whitfield, après l'avoir vu malmenée par le contremaitre de la plantation, dans un geste de compassion qui écarte l'enfant de la vie d'esclave dans les champs et de la violence. Ni esclave ni libre, Ève détient cependant un statut mal défini dès son entrée dans la famille McCoy, qui se rapproche de celui d'une poupée ; Eleanor l'utilise en effet comme elle le désire, selon sa volonté. Le prénom « Ève » lui vient de son premier mot prononcé en présence de la famille McCoy, un simple « Guenièvre » dit tout bas après avoir contemplé la gravure d'un cheval ornant le livre d'Eleanor. Le prénom « Guenièvre » qu'on lui affuble est toutefois rapidement transformé : « [La cuisinière] eut tôt fait de lui trouver un diminutif [...] et la fillette ne fut bientôt connue que sous le nom d'Èvre. Quelques mois passèrent et, tout naturellement, l'esprit préférant revenir à ce qui lui est familier plutôt que d'accueillir l'inconnu, Èvre devint Ève, et le resta. » (*PC*, p. 25) Une fois encore, Ève est considérée comme une poupée, comme un jouet pour amuser, à qui l'on attribue un joli nom tout droit sorti d'un livre. De même, Eleanor la revêt de différents habits et lui attribue

différents rôles, suivante de Sa Majesté la reine ou amérindienne peinte de boue et affublée de plumes d'oiseau. Ainsi, bien qu'Ève ne soit pas à proprement parler une esclave, elle vit tout de même dans un état de domination auprès d'Eleanor, qui est sa maîtresse et la personne de qui elle répond. Quelques années plus tard, alors que les fillettes sont devenues de jeunes femmes, Eleanor rencontre Michael Arlington, propriétaire d'une plantation de coton, avec qui elle se marie. Elle emménage alors dans sa belle-famille auprès de son époux et Ève l'accompagne. Cette dernière devient la domestique d'Eleanor et de la famille Arlington sans toutefois recevoir un salaire. Le mariage entre Michael et Eleanor n'est pas heureux, la jeune épouse s'entiche alors de son beau-frère Samuel, un soldat des États confédérés de retour des champs de bataille. Pendant ce temps, Michael et Ève se lient secrètement l'un à l'autre.

Près de la plantation Arlington où vivent Eleanor, Michael et Ève, le père Louis érige une église dans les marécages de la Louisiane. Les excentricités du père Louis et son curieux projet sont mal accueillis par la population de la région, qui n'est pas encline à offrir de l'argent pour cette nouvelle église : « En deux mois, le père Louis n'avait réussi à amasser que trente-trois dollars et quarante-huit cents pour financer la construction de son église, les notables du village lui ayant fait savoir que la Cause avait besoin de leur argent pour des choses sérieuses et que leur temple existant les satisfaisait en tous points » (*PC*, p. 180). Malgré la réserve exprimée par la population, le projet du père Louis prend lentement forme par des dons matériels (du bois de vieille grange, des rondins, des pupitres d'écolier, du vieux bardeau, etc.), ce qui lui permet de construire son église dans les bayous de la Louisiane. L'objectif de ce projet est que la maison de Dieu serve de lieu d'accueil pour tous sans égard à la race, la couleur, le genre ou le statut social, explique un jour le

père Louis à Mrs. Arlington : « Je veux [q]ue les hommes vivent prospères et en bonne entente. Qu'ils ne souffrent point inutilement. Qu'ils ne soient pas tentés à leur tour d'infliger la souffrance » (*PC*, p. 177). Au final, le père réussit à ériger son église malgré les réticences initiales des gens aux alentours et offre ainsi un lieu d'hospitalité à la population environnante, et ce, sur une terre marécageuse et hostile.

Pour compléter cette trame se déroulant au XIX<sup>e</sup> siècle, parallèlement aux histoires d'Eleanor et Ève et du prêtre qui ont lieu en Louisiane, l'histoire de June, la mère d'Ève, nous amène en Alabama sur une autre plantation de coton, la plantation Pettway. Les incursions dans le quotidien de June permettent d'en apprendre davantage sur les conditions difficiles des esclaves, tel que vu plus tôt, par plusieurs incursions toujours brèves dans son quotidien. L'une d'elles met en scène plusieurs esclaves de la plantation Pettway, appelés par le contremaître pour être envoyés sur une autre plantation. Lors de cette scène, June assiste au déchirement d'une mère de famille qui refuse de voir son enfant la quitter : « Mais voilà qu'une femme se leva en hurlant et se jeta sur le gamin, qu'elle serra dans ses bras comme si cela pouvait le protéger. "Non ! s'écria-t-elle. Non, je vous en supplie ! Tom est le dernier qui me reste, laissez-le-moi !" » (*PC*, p. 91-92). La mère est finalement retenue alors que son fils et d'autres esclaves quittent la plantation, guidés par le contremaître. La scène déchirante montre une autre facette du caractère inhumain des Blancs, qui gèrent les plantations sans égards aux familles des esclaves. La dimension familiale joue un rôle central dans la vie de June, au-delà de cette scène, puisqu'elle est avant tout présentée comme une mère aimante. On voit que la vie pénible des esclaves est conjuguée de nombreux sacrifices que June n'hésite pas à poser : « Elle [reprendrait] au coucher du soleil [l'épaisse bouillie clapotant dans la marmite] pour en distribuer

également le contenu entre les bouches affamées de ses trois enfants vivant toujours auprès d'elle. S'il en restait quelques cuillerées quand ils auraient mangé, elle les avalerait à la hâte, en cachette » (*PC*, p. 28). June met au-devant d'elle les besoins de ses enfants afin d'assurer leur survie, au détriment de ses propres besoins. À travers les courts passages la concernant, le lecteur découvre une mère qui, malgré ses efforts et ses sacrifices, perd peu à peu ses enfants, d'abord Ève dont on apprend plus tard qu'elle est sa fille et qu'elle a été vendue très jeune, puis Nathan qui meurt d'une maladie et un autre enfant emporté par la guerre. Un seul de ses fils reste finalement auprès d'elle toute sa vie durant ; il lui survivra et sera retrouvé par Ève à la toute fin de *La porte du ciel*.

Un chapitre de *La porte du ciel* montre également, dans une autre trame narrative située cette fois au XX<sup>e</sup> siècle, un groupe de femmes tout droit sorties des universités Wellesley et Berkeley qui décident de créer une coopérative de confection de courtepointe. Ces femmes ont appris l'art de la courtepointe dans les salles de cours des universités où on leur a enseigné qu'il « permettait à la femme de s'émanciper en transcendant le rôle traditionnel qui lui était échu » (*PC*, p. 117). Les universitaires recrutent alors des femmes de Gee's Bend, où s'est établie la coopérative, et le *Quilting Bee* naît en 1952. Le temps file et les fondatrices du *Quilting Bee* quittent Gee's Bend, tandis que les femmes natives de la ville « restèrent et continuèrent à coudre comme elles l'avaient toujours fait [avant l'arrivée des universitaires] » (*PC*, p.120).

En plus du récit de ces femmes, dans un unique chapitre de quelques pages, *La porte du ciel* met en scène la jeune Ruby, une enfant noire dont l'histoire se déroule aussi en Alabama au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Ce court chapitre transporte le lecteur dans une salle de classe où les élèves fabriquent des courtepointes. Alors que ses compagnons choisissent

des modèles traditionnels, Ruby désire représenter la carte des États-Unis. Une fois son projet mené à bien, tenu à distance de l'institutrice, cette dernière

perçut, sur l'étendue blanche [représentant les États-Unis], de subtiles nuances [d]un blanc insondable, monstrueux, dont les variations minimales [...] ne faisaient qu'affirmer le caractère inéluctable. Et au milieu de ces étoffes blanches comme linceul, un point noir, invisible au premier regard, mais qui dès lors qu'on l'avait aperçu prenait toute la place. (*PC*, p. 114)

Ce point noir, unique et d'abord presque imperceptible, ce point noir qui brise la monochromie de blanc sur la courtepoinette, représente, dans un acte délibéré, l'enfant. Par le médium de la courtepoinette, Ruby illustre sa condition de jeune fille noire dans un pays aux différentes nuances de blancs, témoignant de l'exclusion qu'elle ressent.

La diégèse éclatée du roman de Fortier est complétée par un chapitre unique cette fois encore, consacré au récit d'un condamné à mort en 2011, situé au pénitencier d'Angola en Louisiane. Cette histoire, contemporaine à la date de publication du roman, présente la condamnation à mort d'un homme noir accusé de meurtre. Le verdict de culpabilité, qui se base sur le témoignage d'une vieille dame à la mémoire incertaine, porte vraisemblablement, selon ce que nous livre le narrateur-coton, sur la couleur de peau de l'homme : « Bien sûr, trois des amis de l'accusé avaient prétendu que celui-ci était avec eux en train de boire une bière au bar du coin au moment du meurtre – ce que corrobora la serveuse du bar en question. Mais vous n'ignorez pas que ces gens-là se tiennent entre eux. Qui donc iriez-vous croire ? » (*PC*, p. 149). L'ironie du narrateur indique clairement que le verdict est directement lié à la couleur de l'homme, synonyme de criminalité aux yeux du jury, alors que tout indique par ailleurs qu'il est innocent.

À ces différents récits situés à différentes époques s'ajoutent dans *La porte du ciel* des rubriques historiques, que l'on retrouve sous forme de courts chapitres isolés ou de quelques paragraphes greffés à l'intérieur d'autres chapitres, sous forme de digressions,

pour un total de huit rubriques dans l'ensemble du roman. Ces rubriques historiques, comme nous les nommons, se distancient du reste du roman par un ton narratif différent, et en ce qu'ils marquent une brusque interruption de la narration principale par un changement et un élargissement de la focalisation. Effectivement, ces rubriques témoignent de l'évolution du contexte politique du XIX<sup>e</sup> siècle américain en fournissant des dates, des noms d'acteurs politiques majeurs, en rappelant le déroulement d'une bataille importante, etc. :

La Caroline du Sud annonça qu'elle renonçait à l'Union quelques jours avant la Noël de cette année-là [...]. Elle fut bientôt suivie du Mississippi, de la Floride, de l'Alabama, de la Géorgie, de la Louisiane et du Texas, puis de la Virginie, de l'Arkansas, de la Caroline du Nord et du Tennessee. C'est ainsi que Jefferson Davis fut déclaré président de ces états confédérés d'Amérique avant qu'Abraham Lincoln ne soit intronisé en tant que président des États-Unis. (PC, p. 95)

Dans ces rubriques, le narrateur-coton rend compte de cette façon des faits historiques et politiques entourant la guerre de Sécession, par une focalisation beaucoup plus large que celle du reste du roman, qui se concentre plutôt sur la vie des personnages, par ailleurs fort peu atteinte par les événements politiques. Ainsi, c'est essentiellement par ces huit rubriques que l'information sur la guerre de Sécession est livrée dans *La porte du ciel*, alors que le reste du roman les évacue presque complètement.

Enfin, différentes descriptions de courtepointes complètent la composition éclatée de *La porte du ciel*. Selon Dominique Fortier, les descriptions sont directement tirées de courtepointes réalisées par des femmes provenant de Gee's Bend. Cinq courtepointes sont à l'honneur : « Douze carrés gris pâle, chacun enserrant deux carrés plus petits, posés sur un fond saumon, variation sur le motif de la cabane en rondins » (PC, p. 67). Les courtepointes décrites prennent place à différents endroits dans *La porte du ciel*, comprenant une page complète chacune, sans qu'elles aient été introduites ou

expliquées. Elles se dressent là, entre les chapitres, témoins d'une pratique traditionnelle, témoins du travail de ces femmes de l'Alabama.

## 2. Questionner l'histoire, questionner le roman historique

À la fin de son roman, dans la « Note de l'auteur », Dominique Fortier dissocie *La porte du ciel* du genre du roman historique, comme elle l'avait fait pour *Du bon usage des étoiles*. Effectivement, une grande partie de l'action se déroulant pendant la guerre de Sécession, on est facilement tenté d'apposer cette étiquette au roman de Fortier. La romancière explique en quoi son roman n'est pas à proprement parler historique : « [c]e livre ne se veut pas un roman historique au sens strict du terme, en ce qu'[il] ne prétend pas y expliquer les tenants et aboutissants de la guerre de Sécession, infiniment complexe, ni livrer un portrait scrupuleusement fidèle de ce que devait être la vie des habitants du sud des États-Unis au milieu du dix-neuvième siècle » (*PC*, p. 281). Malgré les propos de Dominique Fortier, la question du rapport de *La porte du ciel* au genre du roman historique est complexe et ne se résout pas avec les deux arguments présentés par la romancière. Selon l'hypothèse que nous étudierons, Dominique Fortier, tout en se défendant de faire du roman historique, s'en approcherait dans une certaine mesure. À la suite d'un retour sur les arguments de la romancière, nous verrons qu'elle tient son roman, plus précisément, à la frontière du roman historique, puisqu'elle en reprend tout de même certains aspects pour en infléchir le sens.

Dans la « Note de l'auteur » qui clôt *La porte du ciel*, Dominique Fortier énonce explicitement que l'objectif de son ouvrage n'est pas d'expliquer les causes et les conséquences de la guerre de Sécession. Il nous faut d'abord lui donner raison : *La porte*

*du ciel* ne présente pas une succession d'évènements historiques qui auraient mené au déclenchement de la guerre de Sécession puis à l'abolition de l'esclavage. Au contraire, notre présentation du roman met bien en évidence le peu d'importance accordée aux informations proprement historiques et politiques, qui relèvent de la grande Histoire, qui sont livrées uniquement dans les huit courtes rubriques historiques. Ainsi, sur un roman de presque 300 pages, à peine plus d'une dizaine sont consacrées à des informations historiques sur la guerre de Sécession. Les évènements de la guerre de Sécession sont tenus à distance dans le roman, de même que les grandes figures de l'Histoire qui sont pratiquement inexistantes.

Dans *Le roman historique*<sup>85</sup>, Georg Lukács expose différentes caractéristiques du roman historique, dont la forme classique aurait selon lui été instituée au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec les romans de Walter Scott. Lukács explique que la présence des figures historiques contribue à la portée réaliste de cette forme littéraire : « [l]a grande figure historique, en tant que personnage secondaire, peut en effet vivre totalement comme un être humain, déployer librement toutes ses qualités humaines, grandioses et mesquines, dans l'action. Toutefois, sa place dans l'action est telle qu'elle peut seulement agir et s'exprimer dans des situations historiquement importantes<sup>86</sup> ». Les grandes figures de l'histoire, dans le roman historique classique, se situent en effet au second plan de l'action, alors que les personnages principaux sont plus souvent issus du peuple ou de l'anonymat. Chez Dominique Fortier, les figures historiques ne sont pas même au deuxième plan ; elles sont réduites à des noms cités parmi d'autres faits historiques, dans les quelques rubriques

---

<sup>85</sup> Georg Lukács, *Le roman historique* [1956], trad. de Robert Saille, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2000.

<sup>86</sup> Georg Lukács, *Le roman historique*, ouvr. cité, p. 47.

qui parsèment le roman. Ces figures historiques sont si éloignées des actions racontées dans le reste du roman qu'elles en sont quasi absentes. C'est le cas de Lincoln ou de Robert Lee, dont l'historiographie a fait de grands héros de l'histoire des États-Unis. Dans *La porte du ciel*, à peine ces grands hommes sont-ils nommés. Il ne s'agit plus alors d'occuper le second plan, mais un plan si lointain qu'ils sont sans conséquence et *sans effet* sur le cours de l'histoire et du roman.

Cependant, si peu de faits historiques sont consignés dans les rubriques, voie privilégiée pour montrer la progression des événements, quelques passages dispersés dans les récits d'Eleanor, d'Ève et de June révèlent l'évolution du contexte politique, cette fois-ci invariablement romancé par le plant de coton qui maintient le ton et la focalisation propre à la narration du récit en cours. Par exemple, dès les premiers chapitres du roman et avant que la guerre de Sécession ne soit déclarée, les tensions entre le Nord et le Sud des États-Unis sont abordées par l'entremise du docteur McCoy qui réfléchit aux différentes questions entourant l'esclavagisme :

Du reste, il n'avait pas une opinion très tranchée sur cette question de l'esclavage [...]. Appuyant l'essentiel des revendications des États du Sud, il pouvait néanmoins comprendre certains aspects de la position du Nord. Bref, il semblait que tout aurait été beaucoup plus simple si l'on avait pu discuter de ces questions en gentlemen autour d'un bourbon plutôt que de menacer de joncher les champs de cadavres d'hommes jeunes et vigoureux. (PC, p. 38)

Les réflexions qui occupent le père d'Eleanor permettent de comprendre certains enjeux politiques propres au contexte historique de la guerre de Sécession dans laquelle l'histoire prend place sans toutefois les développer ou même réellement s'en approcher. Ces passages, toujours brefs et peu nombreux, se fondent dans les histoires individuelles des personnages par un ton romancé et une focalisation sur un personnage en particulier ; ils s'imbriquent directement aux pensées, propos ou actions de celui-ci. Cela étant, ces passages ne touchent pas directement à des faits historiques, gardant ceux-ci distincts des

rubriques historiques entièrement dédiées aux faits. Dès lors, bien que les figures historiques soient presque absentes du roman et que très peu de faits historiques le ponctuent, quelques brefs moments confèrent à *La porte du ciel* l'apparence d'un roman historique sans pour autant développer des faits de l'histoire, dont on constate par le ton adopté qu'ils ne touchent pas, n'atteignent pas vraiment les personnages. De la sorte, le roman de Fortier, s'il peut avoir l'apparence d'un roman historique, n'en livre pas le contenu traditionnel.

Ce jeu sur l'apparence ou l'illusion du roman historique s'observe à l'aide d'un autre moyen de composition utilisé par la romancière. Comme nous l'avons montré plus tôt, la diégèse de *La porte du ciel* comprend différentes généalogies de personnages, puisque l'histoire de certains d'entre eux se situe pendant la guerre de Sécession, alors que les histoires d'autres se situent au XX<sup>e</sup> ou au XXI<sup>e</sup> siècle. Ainsi exposées, les différentes générations de personnages aux prises avec l'histoire se côtoient, dans une composition rappelant une fois de plus le roman historique. Dans *Revenances de l'histoire*<sup>87</sup>, Jean-François Hamel parle de la propension du roman historique romantique, forme canonique du roman historique, à « fabule[r] [des] généalogie[s]<sup>88</sup> ». Cette fabulation de généalogie s'observe effectivement dans le roman historique, où il est d'usage de voir différentes générations d'une même famille se fréquenter et se succéder. Par cette fabulation de généalogies, le roman historique, pose Hamel, « recré[e] dans son œuvre l'apparence d'une continuité sans rupture entre le passé et le présent<sup>89</sup> », c'est-à-dire qu'il crée un tableau historique cohérent entre les générations et permet la mise en place d'une

---

<sup>87</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

<sup>88</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, ouvr. cité, p. 43.

<sup>89</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, ouvr. cité, p. 43.

causalité historique, et par elle l'affirmation d'un sens de l'histoire se tissant d'une génération à une autre.

À l'image du roman historique traditionnel, la diégèse de *La porte du ciel* fait se succéder les destins de plusieurs générations. Cependant aucun lien filial ne les lie. La diégèse est trouée, remplie de silences et d'énigmes quant au lien entre les différentes diégèses. C'est dans cette courtepoinde de récits et de diégèses hétérogènes que *La porte du ciel* est profondément contemporain : il s'agit d'un roman qui présente plusieurs généalogies prises dans le cours de l'histoire, certes, conformément au roman historique traditionnel, mais des généalogies déliées, démembrées, parsemées de vides, où seuls quelques échos offrent une liaison, lointaine et ténue, entre les personnages. Par la présence de plusieurs généalogies, *La porte du ciel* reprend donc cette caractéristique du roman historique pour mieux le retourner contre lui-même.

Dans le roman historique traditionnel, fabuler des générations mène à « une capitalisation des ancêtres<sup>90</sup> », pour reprendre les termes de Hamel, ce qui revient à ce que Lukács identifiait comme un enchaînement causal des événements. Selon ces théoriciens, les histoires composant un roman historique traditionnel ont un effet sur celles qui leur succèdent, une conséquence logique. De la sorte, le passé influence le futur d'un personnage qui doit composer avec l'héritage, positif, néfaste ou incomplet de ses ancêtres. Dans *La porte du ciel*, cette causalité entre les récits est nulle. De la sorte, la chronologie couverte de vides empêche la possibilité de reconstituer une histoire cohérente et significative : en d'autres termes, il n'y a aucune capitalisation des ancêtres, aucun héritage.

---

<sup>90</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, ouvr. cité, p. 44.

L'absence de causalité historique est mise en relief dans les différents récits. L'histoire de Ruby, au XX<sup>e</sup> siècle, indique que la jeune enfant noire n'est pas à sa place aux États-Unis, qu'elle se sent seule dans un pays encore dominé par des personnes blanches, bien que la guerre de Sécession soit achevée depuis de nombreuses décennies. De même, le récit du condamné à mort est sans équivoque ; le traitement qui lui est infligé au XXI<sup>e</sup> siècle n'est pas différent de celui qu'il aurait reçu au XIX<sup>e</sup> siècle. Une fois de plus, les personnes noires sont discriminées, comme le relève le narrateur-coton : « Est-ce l'an de grâce 1864 ou l'année 2011 de notre ère ? Qui saurait le dire ? » (*PC*, p. 146) Les blancs, les vides et les énigmes du texte reflètent dès lors la non-venue de l'histoire, l'absence totale d'évolution historique. Si l'égalité entre les êtres humains était effective, l'homme noir n'aurait pas été condamné à mort pour, manifestement, la seule raison de sa couleur de peau. Si la guerre de Sécession marque la fin de l'esclavage aux États-Unis, quel sens a cette abolition si, historiquement, elle n'a pas d'*effet* ?

*La porte du ciel* questionne justement la finalité de la guerre et ses véritables conséquences, ou absence de conséquences, alors que le plant de coton demande : « puisque nul traité de paix n'est venu marquer la fin de cette étrange guerre fratricide, comment prétendez-vous savoir qu'elle est bien finie ? » (*PC*, p. 245). La composition éclatée affirme dès lors l'absence de causalité des événements, dans un roman qui cherche à prendre l'apparence d'un roman historique pour mieux raconter et critiquer une histoire *qui ne s'est pas faite*. Le discours sur l'histoire porté par le narrateur-coton est alors implacable : l'histoire de la guerre de Sécession n'a eu aucune conséquence ; non seulement elle n'est pas finie, mais elle n'a pas eu *lieu*, de la même façon qu'elle n'affecte pas les personnages, qu'elle n'a pas de lieu dans leur histoire. De ce fait, Dominique Fortier

ne donne pas seulement à *La porte du ciel* l'apparence d'un roman historique, elle évide la forme du genre historique pour livrer une histoire à la négative. Elle garde la forme du roman historique, mais la vide de tout sens pour montrer que l'histoire ne s'est pas faite, ce qui autorise la romancière à la recommencer. Celle-ci prend alors en main cette histoire non terminée et pose les conditions, les termes et les modalités de son recommencement.

### 3. La fondation d'une histoire

La première condition du recommencement de l'histoire proposé par Dominique Fortier est la reprise du livre originel si l'en est un : la Genèse. Cette reprise a lieu dans la séquence finale de *La porte du ciel* (PC, p. 247-279), centrée sur le personnage d'Ève. Nous tenterons de montrer comment elle permet un recommencement du personnage, par la mise en valeur d'une nouvelle héroïne. Après un résumé de cette séquence, nous analyserons, à l'aide de l'approche intertextuelle, les reprises génésiaques dans *La porte du ciel*, les procédés intertextuels qui leur sont associés, ainsi que la signification qu'ils confèrent au roman de Dominique Fortier et au nouveau personnage d'Ève, c'est-à-dire au personnage qu'elle devient à la toute fin.

La séquence finale de *La porte du ciel* débute par la découverte d'une relation adultère entre Ève et Michael par Eleanor, dans le pigeonnier de la famille Arlington. « [À] la fois stupéfaite et soulagée » (PC, p. 249), puisqu'elle a elle aussi trompé son mari, Eleanor quitte la scène pour retourner à la maison familiale. À cet instant, dans les herbes du champ, un serpent la mord ; Eleanor décède quelques jours plus tard. Ève se retrouve alors dénuée de la protection d'Eleanor, dans un contexte d'après-guerre tendu entre les Blancs et les Noirs. Craignant pour sa sécurité, elle quitte la plantation Arlington et erre

pendant douze jours et treize nuits dans les marécages de la Louisiane, poussée par un seul impératif : fuir. Au terme de ces douze jours et treize nuits, ponctués de pluie et de crises de fièvre, Ève atteint l'église du père Louis qui se dresse au milieu des bayous : « Quand, au soir du treizième jour, elle aperçut la silhouette de la petite église qui se dressait seule sur sa butte » (*PC*, p. 262). Le père Louis accueille Ève qui se voit offrir de la nourriture et un abri chaud et sécuritaire pour la nuit. Dès le lendemain matin, Ève reprend sa route, quitte la Louisiane et traverse le fleuve Alabama. Elle arrive alors à la plantation Pettway, sur laquelle sa défunte mère June travaillait, et elle est accueillie par d'autres Noirs, dont son plus jeune frère qu'elle ne connaît pas et ne reconnaît pas alors comme tel. Le lendemain, elle reprend sa route pour rapidement rebrousser chemin ; elle comprend que le garçon est son frère et qu'elle n'a plus besoin de fuir. Elle peut maintenant bâtir un avenir avec sa famille : « La petite main de son frère dans la sienne, elle se remet en marche vers l'horizon, là où bientôt la lumière éclairerait le ciel » (*PC*, p. 278). La séquence finale de *La porte du ciel* est ainsi marquée par la réunion heureuse et libératrice d'Ève et de son frère.

La Genèse, premier texte de l'Ancien testament et de la Bible, s'ouvre sur la création de la terre par Dieu en six jours, le septième étant consacré à son repos. Une fois la création accomplie, Dieu place Adam et Ève au jardin d'Éden, leur interdisant toutefois de manger le fruit de l'arbre de la connaissance. Cependant, par la ruse, le serpent convainc Ève d'en manger, qui convainc Adam à son tour. Dieu découvre aussitôt la trahison d'Adam et Ève et, pour châtement, les envoie sur terre où ils vivront dans le travail, la douleur et, surtout, la mortalité. Sur terre, Ève enfante Abel et Caïn, ce qui engendre une grande querelle au terme de laquelle Abel tue son frère. L'un des autres descendants d'Adam, Noé, un homme

bon et pur, est appelé par Dieu à construire une arche dans laquelle un couple de chaque espèce animale ainsi que Noé et sa famille vont se réfugier. Une fois l'arche accomplie, Dieu déclenche la pluie, qui dure quarante jours et quarante nuits, provoquant un déluge, afin d'effacer toute autre trace de l'humanité sur terre.

En regard des deux séquences de textes présentées, l'approche intertextuelle nous permettra d'analyser comment le roman à l'étude reprend et infléchit certains passages génésiaques. Pour ce faire, nous appuierons notre analyse sur les travaux de Tiphaine Samoyault<sup>91</sup> et de Gérard Genette<sup>92</sup> sur l'intertextualité. Nous posons que la relation unissant les textes de Dominique Fortier et de la Genèse est celle de l'hypertextualité, définie par Genette comme une relation de « dériv[ation] d'un texte antérieur<sup>93</sup> » par opérations de transformation du contenu (comme dans la parodie, le travestissement ou la transposition) ou d'imitation du style (comme dans le pastiche, la charge ou la forgerie). Dans le cas de la séquence finale de *La porte du ciel*, on peut définir l'hypertexte comme une *transposition* de l'hypotexte génésiaque, c'est-à-dire une transformation de contenu en régime sérieux.

Dans notre analyse, nous nous appuierons sur les procédés de transposition expliqués par Gérard Genette afin de comprendre la manière dont *La porte du ciel* transforme les passages bibliques choisis. Pour analyser ces transformations, nous suivrons la méthode de Tiphaine Samoyault, telle qu'exposée dans son ouvrage *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. La méthode de Samoyault se divise en trois étapes, qu'elle nomme « compétences », « inventorielle, fonctionnelle – afin d'étudier la façon dont le montage

---

<sup>91</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001.

<sup>92</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>93</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p.14.

opère – et sémantique – afin d’analyser et les modifications de l’énoncé emprunté et, plus encore, les transformations que fait subir cet énoncé à la forme comme au contenu du texte d’accueil<sup>94</sup> ». Ainsi, après avoir inventorié les intertextes présents dans *La porte du ciel*, nous analyserons leurs fonctions à l’aide de la typologie proposée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, puis nous verrons quel sens confèrent ces intertextes au roman de Fortier à l’aide des compétences fonctionnelle et sémantique.

Plusieurs marques hypertextuelles parsèment le roman de Dominique Fortier dont, dès les premières pages du roman, le prénom d’Ève. Renvoyant à l’Ève de la Bible, ce prénom se chargera de symbolique dans la séquence finale, par l’accumulation d’autres signes bibliques. L’addition des hypertextes bibliques commence avec la scène de l’adultère entre Ève et Michael qui rappelle la trahison d’Adam et d’Ève vis-à-vis de Dieu. Tout comme Dieu qui a autorité sur Adam et Ève, Eleanor est la maîtresse d’Ève. Bien qu’il ne porte pas la même signification (nous y reviendrons), la présence du serpent dans l’un et l’autre des textes conforte également le lien hypertextuel. La fin de cette scène aboutit finalement à la fuite d’Ève, tandis qu’Adam et Ève sont plutôt forcés de quitter le jardin d’Éden. Dans les deux cas, la trahison provoque un départ des personnes en faute.

Une autre forte présence intertextuelle de la Bible dans *La porte du ciel* se fait sentir dans le récit de la fuite d’Ève dans les marécages de la Louisiane, qui dure douze jours et treize nuits. La reprise stylistique analeptique, visible dans les syntagmes « [l]e premier jour » (*PC*, p. 260), « [l]e quatrième jour » (*PC*, p. 261), « [l]e septième jour » (*PC*, p. 261), « [l]e huitième jour » (*PC*, p. 261) et « [l]e onzième et le douzième jour » (*PC*, p. 262), met de l’avant le lien avec la Genèse, plus particulièrement avec le texte de la

---

<sup>94</sup> Tiphaine Samoyault, *L’intertextualité*, ouvr. cité, p. 95-96.

création qui se décline en sept jours. Par ailleurs, la pluie s'abattant sur les marécages trois jours semble renvoyer au déluge. Le temps de la fuite d'Ève dans les bayous semble donc se situer entre la durée de la création et celle du déluge, dans une sorte de durée mitoyenne.

Enfin, la scène finale se clôt sur l'arrivée d'Ève à la plantation Pettway, où elle et son frère sont réunis, après quoi ils partent tous deux « vers l'horizon, là où bientôt la lumière éclairerait le ciel » (*PC*, p. 278). Le duo composé d'un homme et d'une femme qui marchent vers leur avenir évoque la fondation du monde par Adam et Ève dans la Genèse. Le prénom d'Ève, le personnage de Fortier, consolide cet hypertexte qui, nous le verrons, transforme la relation entre l'homme et la femme, fondateurs du monde – ou d'un nouveau monde.

Tel que nous l'avons posé, *La porte du ciel* est une transposition de la Bible, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une opération de transformation en régime sérieux de l'hypotexte, dont les transformations passent avant tout par une transdiégétisation, que Genette définit comme « la transpos[ition] d'une diégèse dans une autre, par exemple d'une époque à une autre, ou d'un lieu à un autre, ou les deux à la fois<sup>95</sup> ». La transdiégétisation déplace donc l'action dans un nouveau temps ou un nouveau lieu. Dans le cas de *La porte du ciel*, elle modifie radicalement le cadre spatio-temporel de la Genèse, plaçant les événements racontés dans le contexte de la guerre de Sécession aux États-Unis. Par ailleurs, la transdiégétisation touche aussi le personnage. Genette parle de transposition homodiégétique lorsque l'identité du personnage est conservée et de transposition hétérodiégétique dans le cas contraire : « l'action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d'identité : Ulysse devient Léopold Bloom, Agamemnon devient

---

<sup>95</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 343.

Ezra Mannon, Faust devient Adrian Leverkühn<sup>96</sup> ». *La porte du ciel* s'avère un cas intéressant, avec son personnage d'Ève, puisque cette dernière conserve le prénom de l'Ève biblique, mais change profondément d'identité. La transposition diégétique dans l'Amérique du XIX<sup>e</sup> siècle transforme Ève en une femme noire, anciennement esclave, dans un statut flottant encore une fois entre l'esclave, la domestique et la femme libre.

Les transformations observées ci-haut, fruit notamment de la transposition hétérodiégétique, provoquent d'autres changements, plus substantiels, dans le cours même de l'histoire et de l'action. Ces transformations dans l'histoire peuvent être regroupées sous deux procédés de transposition présents dans *La porte du ciel*, soit la transposition pragmatique et la transmotation. Toujours selon Gérard Genette, la transposition pragmatique touche le cours de l'action, par une modification de celle-ci, d'un ajout ou d'une suppression<sup>97</sup>. Elle affecte aussi l'ordre des événements et des actions. La transmotation, de son côté, porte sur la motivation d'un personnage. Genette explique que ce procédé peut se décliner sous trois aspects distincts :

Le premier est positif, il consiste à introduire un motif là où l'hypotexte n'en comportait, ou du moins n'en indiquait aucun : c'est la *motivation* simple [...]. Le second aspect est purement négatif, il consiste à supprimer ou éluder une motivation d'origine : c'est la *démotivation* [...]. Le troisième procède par substitution complète, c'est-à-dire par un double mouvement de *démotivation* et de (re)motivation (par une motivation nouvelle)<sup>98</sup>.

L'ajout, la suppression ou la substitution d'un motif à un personnage définissent donc la transmotation. Puisque le changement dans le cours des actions est parfois lié à une transmotation, nous aborderons simultanément les marques de ces deux procédés.

D'abord, une transposition pragmatique a lieu dès la scène de l'adultère entre Ève et Michael, puisque le péché originel, dans la Bible, consiste à manger le fruit défendu. Les

<sup>96</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 344.

<sup>97</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 360.

<sup>98</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 372.

deux scènes reposent ainsi sur un péché, mais une transposition pragmatique change la nature même de celui-ci. Dans la Bible, la motivation d'Ève est de manger le fruit défendu afin d'ouvrir ses yeux sur le bien et le mal, tel que le lui dit le serpent : « La femme voit que l'arbre est appétissant / un régal pour les yeux / qu'on désire l'arbre pour devenir connaisseur » (Genèse 3, 6). Dans *La porte du ciel*, une démotivation s'effectue puisqu'aucune motivation n'anime Ève : elle consent à cette relation adultère avec son maître, qui ne lui déplaît pas, mais sans passion ni réel désir.

Après avoir surpris la scène entre Ève et son époux, Eleanor reprend son chemin vers la maison Arlington, et un serpent camouflé dans les herbes la mord, entraînant son décès quelques jours plus tard. Le serpent de la Bible représente la tentation, celui qui mène Ève au péché, alors que dans *La porte du ciel* le serpent tue Eleanor, celle qui avait autorité sur Ève. Le serpent, donc, efface toute autorité au-dessus d'Ève, lui permettant d'entamer une nouvelle vie qui lui est propre. De ce fait, l'action posée par le serpent est profondément transformée entre le texte de la Genèse et le roman de Fortier.

À la suite de leur péché, Adam et Ève sont chassés de l'Éden par Dieu, alors que l'Ève de Fortier fuit la plantation Arlington, qui n'était pas pour elle un Éden : un départ a lieu autant dans l'hypotexte que dans l'hypertexte, mais dont les causes et les conséquences sont tout à fait différentes. Un changement pragmatique s'effectue donc entre ces textes, qui s'accompagne d'une seconde démotivation. En effet, la motivation de Dieu de chasser Adam et Ève et de les punir en les envoyant sur Terre est complètement supprimée. En revanche, une motivation est ajoutée ou transférée au personnage d'Ève, qui fuit volontairement la plantation. La fuite d'Ève la mène aux marécages de la Louisiane, les bayous. Une fois de plus, cette scène est le lieu d'une transposition

pragmatique où la quasi-totalité de l'action est changée. Effectivement, ni la création ni le déluge – les deux passages bibliques auxquels se rapporte cette scène de Fortier – ne mettent en place un personnage qui erre dans un lieu (le personnage de Noé est contraint d'attendre plus que d'errer). La présence d'une forte pluie se déroulant sur plusieurs jours renvoie toutefois explicitement au déluge : « Le huitième jour il se mit à pleuvoir, et la pluie ne cessa pas pendant les trois jours qui suivirent » (*PC*, p. 262).

La scène finale de *La porte du ciel*, qui montre la réunion d'Ève et de son frère, comprend un autre élément de transposition pragmatique. La réunion d'Ève et de son frère et leur départ vers un avenir meilleur reprennent le motif de la fondation de l'humanité, qu'ils assoient cependant sur de toutes nouvelles bases. En effet, Adam et Ève, dans la Genèse, sont un couple : ils ont des enfants, une descendance. Ève et son frère, dans *La porte du ciel*, sont quant à eux déjà liés par une relation filiale ou fraternelle qui les précède. L'ajout d'une motivation se produit aussi dans ce passage puisqu'Ève désire réunir sa famille. Elle sait que, désormais, elle n'a plus besoin de fuir puisqu'elle peut maintenant vivre avec son frère. Leur départ vers une autre vie est différent de celui d'Adam et Ève qui sont chassés de l'Éden ; Ève et son frère quittent volontairement la plantation afin de se bâtir une vie nouvelle. Ève et son frère sont alors motivés par l'idée de bâtir un avenir « là où bientôt la lumière éclairerait le ciel » (*PC*, p. 278), c'est-à-dire là où l'avenir s'avère prometteur.

L'ensemble des transpositions pragmatiques et des transmotivations analysées culminent dans les conséquences du péché commis dans les deux textes étudiés, qui sont opposées. Dans la Genèse, la situation d'Adam et Ève se dégrade ; une fois le péché commis, ils sont envoyés sur Terre pour punition, où ils vivront, particulièrement la

femme, dans le labeur et la douleur de la vie humaine et mortelle. Transposition significative de la Genèse dans *La porte du ciel*, la situation d'Ève et de son frère s'améliore au contraire. Contrairement aux personnages bibliques, en effet, Ève passe d'une situation miséreuse ou erratique, stagnante, à une vie qu'elle pourra construire elle-même, avec son frère, une vie dont elle sera agente. En outre, ces transpositions expriment l'établissement d'une nouvelle forme de hiérarchie entre les hommes et les femmes. Contrairement à la Genèse qui établit une relation de filiation verticale entre les différentes générations, partant d'une relation conjugale entre les hommes et les femmes, le roman de Dominique Fortier met sur pied une relation communautaire horizontale et fraternelle entre une sœur et un frère. L'avenir prometteur qui s'ouvre devant eux semble reposer sur cette communauté horizontale et fraternelle.

Un dernier procédé de transposition peut être relevé dans *La porte du ciel*, qui découle de tous les autres : une transvalorisation. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette définit la transvalorisation comme « toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions<sup>99</sup> ». La transvalorisation consiste ainsi en un changement dans la valeur des actions des personnages lors de la transposition d'un texte à l'autre. Il peut s'agir d'une dévalorisation, d'une valorisation ou de la combinaison des deux. Dans le cas de *La porte du ciel*, la transvalorisation affecte tout particulièrement les personnages masculins et féminins. Une certaine dévalorisation de l'homme s'observe dans un processus conjoint à la valorisation de la femme, plus particulièrement de la mère et de la sœur. Par l'analyse

---

<sup>99</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 393.

de cette transvalorisation, nous verrons qu'une inversion de valeur majeure s'effectue de la Genèse à *La porte du ciel*.

En premier lieu, dès les premiers versets de la Genèse, l'homme est mis de l'avant, placé premier devant la femme. Dans le texte de la création, il est indiqué que l'homme a d'abord été créé par Dieu, puis est venue la femme : « Yavéh Dieu endort l'Adam / et l'Adam s'endort / Il prend une des côtes de l'Adam / et referme les chairs / Avec la côte prélevée sur l'Adam / Yavéh Dieu bâtit une femme / et la pousse vers l'Adam » (Genèse 2, 21-22). La femme est seconde, elle vient après l'homme et en provient. Toujours dans la Genèse, les nombreuses descendances énoncées sont celles des hommes, de père en fils. Par exemple, le chapitre 10 de la Genèse retrace la descendance de Noé et de ses fils. Comme pour les autres lignées, celles-ci se déclinent de père en fils alors que les femmes brillent par leur absence : « Enfantements des fils de Noé / Sem, Cham et Japhet / et leurs fils enfantés après le déluge / Japhet donne Gomer et Magog, Madai et Yawân / Touval Méshek et Tiras / Gomer donne Ashkénaz, Rifât et Togarma / Yawân donne Élisha et Tarshish / Kittim et Rodanim » (Genèse 10, 1-4). Dans *La porte du ciel*, c'est la femme, plus particulièrement la mère (June, on ne connaît pas le père ou les pères de ses enfants) et la sœur (Ève) qui sont mises de l'avant. L'équivalent d'Adam dans le roman de Fortier, sur le plan structurel, est le petit frère d'Ève, avec qui elle part vers la possibilité d'un nouveau commencement et d'une nouvelle histoire. Cependant, le rôle de ce petit frère est minime, puisqu'il ne prend pas la parole et que son prénom n'est pas même dévoilé.

Comme indiqué, la femme n'est pas particulièrement valorisée dans la Bible, puisqu'elle est d'emblée posée comme étant inférieure à l'homme. De plus, la femme est considérée comme la pécheresse, dès la scène du fruit défendu. Effectivement, elle mange

du fruit la première et commet donc la faute originelle : « Elle prend un fruit et le mange / elle en donne aussi à son homme avec elle / il mange » (Genèse 3, 6). Le texte original biblique accorde ainsi une place inférieure et coupable à la femme. Inversement, le roman de Dominique Fortier met la femme au premier plan par la valorisation d'Ève. Si la séquence finale de *La porte du ciel* est plutôt courte à l'égard de l'ensemble du roman, qui par ailleurs ne met rien en place pour la préparer, l'annoncer – les derniers événements sont soudains et détonnent du reste –, elle met tout de même en scène l'histoire d'Ève, personnage rencontré dans la toute première scène, qui y conquiert finalement un statut potentiel d'héroïne. Au terme de cette séquence, et du roman, Ève comprend qu'elle n'est plus en danger et qu'il n'est plus nécessaire de fuir. Autrement dit, elle ne subit plus sa vie, elle peut maintenant la construire comme elle le désire. C'est ainsi qu'elle choisit de rebrousser chemin pour retrouver son frère : « Ève repartit, avançant sans crainte dans l'obscurité : elle connaissait ce chemin pour l'avoir déjà parcouru » (*PC*, p. 277). Ainsi, contrairement à l'Ève de la Genèse qui subit les représailles de Dieu après sa faute, envoyée sur terre pour enfanter douloureusement et peupler la terre, l'Ève de Fortier prend le contrôle de sa vie, qu'elle pourra façonner comme elle le souhaite.

La séquence finale de *La porte du ciel* valorise ainsi une relation horizontale entre les humains, comme nous l'avons annoncé plus tôt. Cette valorisation s'accompagne d'une dévalorisation du modèle vertical de relation humaine voulant que les ancêtres aient autorité sur les descendants et que les hommes aient autorité sur les femmes. Ce faisant, la relation horizontale entre Ève et son frère met de l'avant la possibilité qu'une communauté soit construite sur le modèle de la fraternité, où tous seraient égaux, sans égard à leur couleur de peau, leur statut social, leur sexe ou leur âge. De manière plus significative, ce

revirement axiologique ouvre la possibilité d'une nouvelle histoire, dont Ève sera, ou dont elle pourrait être l'héroïne. Dominique Fortier a ainsi mis en place les conditions possibles du recommencement du personnage et de son histoire, qui passe par Ève, apportant une intéressante contrepartie à la diffraction du personnage identifiée par René Audet dans plusieurs fictions contemporaines, qui est par ailleurs exacerbée partout ailleurs dans *La porte du ciel*. Le personnage d'Ève est étonnement ressaisi ou consolidé à la fin du roman, mais cependant comme pure potentialité.

#### **4. Un appel au recommencement**

La première modalité du recommencement de l'histoire, dans *La porte du ciel*, est, comme nous venons de le voir, de reprendre et de réécrire les textes fondateurs, en l'occurrence le commencement du commencement, la Genèse. Cependant, ce recommencement reste à l'état de possibilité. *La porte du ciel* se clôt sur le départ d'Ève et de son frère, il est alors impossible de savoir ce qu'il leur adviendra. Une deuxième modalité de ce recommencement consiste en la pratique chrétienne active du père Louis, qui procède à la fondation concrète d'une communauté horizontale. Une troisième modalité réside dans le discours du narrateur-coton à l'adresse du narrataire, qu'il appelle au changement.

Dans *La porte du ciel*, le père Louis procède à sa manière à un recommencement de l'histoire, en appelant à une plus grande tolérance et une égalité entre tous. Effectivement, le père Louis est en faveur de l'égalité entre les Blancs et les Noirs. Lors de sa visite chez Mrs. Arlington, la belle-mère d'Eleanor, où il tente d'amasser de l'argent pour la construction de son église, le père Louis illustre parfaitement son intention en

interchangeant deux pièces de l'échiquier se trouvant dans le salon : « le père Louis avait, par mégarde ou par calcul, reposé le roi blanc au milieu des pièces noires et le roi noir aux côtés de la reine blanche » (*PC*, p. 179). Ainsi, et conformément à ce que nous avons vu lors de l'exposition de la diégèse, le père Louis a pour but de transcender les différences entre les Noirs et les Blancs, afin qu'ils vivent ensemble également. Cet objectif soutient aussi la construction de son église dans les marécages de la Louisiane. Malgré les réticences initiales de la population, la construction de l'église voit tout de même lentement le jour grâce à différents dons, notamment matériels. Puis, après les bardeaux, le vieux bois ou tout autre don matériel insolite, certains hommes commencent à se présenter au père Louis afin de l'aider à titre de main-d'œuvre bon marché. Ces hommes ayant échappé à la conscription « s'étaient laissé attirer par la promesse de repas chauds » (*PC*, p. 182). L'arrivée de ces hommes, qui se rendent utiles pour la construction de l'église, donne lieu à une fréquentation entre Noirs et Blancs. Alors que certains hommes blancs travaillent à la construction, certains propriétaires de plantation prêtent quant à eux, pour quelques jours, « leurs esclaves les plus vieux et les moins travaillants » (*PC*, p. 182).

Par ailleurs, ajoutons que cette entreprise insolite a, dans une certaine mesure, permis aussi de joindre différentes classes sociales. Si cet aspect est bien moins démontré dans *La porte du ciel*, un passage illustre tout de même la venue de Michael Arlington sur le chantier. Le propriétaire de la plantation Arlington, qui n'approuve pas tout à fait l'entreprise du prêtre, lui offre malgré tout son appui financier :

Michael Arlington vint un jour voir les travaux et repartit en branlant la tête, car l'édifice biscornu et multicolore qui s'élevait malgré tout lentement vers le ciel ne ressemblait en rien aux églises dont il avait l'habitude. Après son départ, le père Louis découvrit dans son sac une enveloppe contenant une somme suffisante pour nourrir ses ouvriers pendant une semaine. (*PC*, p. 182)

La réunion des classes sociales se voit dans le soutien indirect que représente le geste de Michael Arlington à l'égard du père Louis.

Si la construction de l'église permet de réunir des personnes de tous milieux et de toutes couleurs, il en est de même lors de la première messe, où le père Louis fait face à « une audience clairsemée et multicolore où Noirs, mulâtres et quelques Blancs se coudoyaient avec une sorte de surprise heureuse et incrédule comme ils s'étaient côtoyés sur le chantier de la petite église » (*PC*, p. 188). L'objectif du père Louis est plus qu'atteint dans ce qu'il nomme sa « cour des miracles » (*PC*, p. 182). Il a ainsi réussi à joindre les Blancs et les Noirs afin de travailler de pair à un même projet : la construction d'une église pour la communauté. En identifiant l'église du père Louis « cour des miracles », Fortier renvoie bien sûr au roman de Victor Hugo *Notre-Dame-de-Paris* (1831), autre marque du lien maintenu malgré les distances prises avec le roman historique. La cour des miracles est en effet un haut lieu du roman historique le plus célèbre de Hugo, qui constitue comme l'église du père Louis un lieu de rassemblement et de refuge pour les réprimés, les reclus et les laissés pour compte de la société, qui s'y réunissent dans une joyeuse hétérogénéité : « Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité comme dans un pandémonium. Hommes, femmes, bêtes, âge, sexe, santé, maladie, tout semblait être en commun parmi ce peuple ; tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé ; chacun y participait de tout<sup>100</sup> ». Par ailleurs, la figure du père Louis rappelle le personnage de Mgr Myriel, ecclésiastique des *Misérables* tout aussi excentrique que le père Louis. Dans les deux cas, les hommes de foi font l'objet de ragots qui se propagent. *Les Misérables*, qui s'ouvre sur une description de Mgr Myriel, met d'abord de l'avant que l'évêque crée

---

<sup>100</sup> Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009, p. 163.

des remous autour de lui : « il n'est peut-être pas inutile, ne fût-ce que pour être exact en tout, d'indiquer ici les bruits et les propos qui avaient couru sur son compte au moment où il était arrivé dans le diocèse. Vrai ou faux, ce qu'on dit des hommes tient souvent autant de place dans leur vie et surtout dans leur destinée que ce qu'ils font<sup>101</sup> ». Du côté du père Louis, la population parle de lui avant même de le rencontrer. Dominique Fortier introduit le père Louis en abordant les ragots qui courent sur lui :

D'où il venait exactement, personne ne le savait, mais l'on répétait qu'il était originaire de « quelque part dans l'Est », sans préciser s'il s'agissait de l'est du comté, de l'État ou du continent. Personne au village ne l'avait encore vu, mais on chuchotait qu'il s'était glissé à la nuit tombée dans les cabanes des esclaves chez Moody pour leur administrer quelque sacrement, à moins qu'il ne s'agît d'un médicament. (PC, p. 175-176)

La description du père Louis, en s'appuyant sur des rumeurs, le positionne comme un prêtre étonnant, excentrique, qui se démarque des autres ecclésiastiques de la région. Ce décalage se perçoit chez Mgr Myriel, qui se distingue aussi des autres membres du clergé par sa grande générosité à l'égard de Jean Valjean au tout début des *Misérables*. Alors que Jean Valjean dérobe à l'évêque son argenterie, Mgr Myriel affirme aux gendarmes ayant intercepté Jean Valjean qu'il s'agissait d'un don, lui offrant ainsi la liberté. Par le rapprochement avec la cour des miracles de Hugo et de Mgr Myriel, Dominique Fortier fait ainsi du père Louis un religieux absolument distinct de l'ordre clérical et du pouvoir en place.

Finalement, une fois qu'Ève quitte l'église du père Louis, reposée et ravitaillée, le lieu est ravagé par les flammes d'un incendie volontaire : « À minuit, le lendemain de la nuit qu'Ève avait passée dans l'église, quelqu'un qui se serait tapi dans les buissons aurait pu voir une ombre s'approcher à la lumière d'une torche puis s'éloigner dans l'obscurité »

---

<sup>101</sup> Victor Hugo, *Les Misérables* [1862], éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, t. I, p. 35.

(*PC*, p. 267). Dans un geste vain pour secourir l'église, la population réunie par l'incendie se solidarise devant la destruction de ce lieu de paix : « Le père Louis prit la main de deux de ses voisins et entonna un hymne à voix basse, ainsi qu'il l'aurait fait pour endormir un enfant. Ils chantèrent tout le temps que brûla l'église, élevant la voix lorsque la structure commença de s'effondrer et que le craquement des poutres mêlé au grondement du brasier menaçait de recouvrir leurs voix » (*PC*, p. 268). Cette scène, qui clôt les apparitions du père Louis dans la diégèse de *La porte du ciel*, montre bien l'établissement d'une toute nouvelle communauté, rassemblée en une seule et même voix.

Plus encore, la scène de l'incendie montre que le père Louis et la communauté qu'il a créée acceptent que les choses se consomment – et peut-être, ainsi, recommencent. Le père Louis comprend que son église est destinée à mourir, à être détruite ; il accueille le présent, soit la destruction de son église qu'il pourra ensuite reconstruire. De ce fait, l'église du père Louis se fond dans la végétation informe qui l'entoure, c'est-à-dire que, comme une fleur ou une plante, elle naît, vit et meurt, et peut alors renaître, transformée, altérée. Elle s'oppose alors à la cathédrale de pierre, dont la visée est de durer dans le temps, de rester intacte. Au contraire de ce qui traverse le temps, l'église du père Louis brûle et disparaît, dans un cycle de vie, de mort et de renaissance calqué sur la nature et les marécages où elle se situe.

Justement, les bayous choisis par le père Louis pour construire son église ne sont pas un lieu anodin ; ils sont un lieu indésiré où personne ne souhaite se rendre, rejeté par la population : « Ces terres n'avaient jamais appartenu à personne et, dans les archives, les actes de propriété des territoires adjacents en traçaient le contour comme en creux, en les évitant soigneusement. Même les armées les avaient évitées, craignant de s'y embourber »

(*PC*, p. 175). Le prêtre choisit donc un endroit délaissé par l'humain, un endroit qui ne mérite pas d'être occupé en raison de son caractère différent ou imprévisible. Il donne ce lieu à Dieu et à son église, « au milieu d'une pauvre clairière, sur un semblant de butte herbue » (*PC*, p. 175). L'emplacement choisi par le prêtre, disgracieux et farouche, montre un rapport entre ce personnage et la nature qui se distingue de celui des autres habitants de la région, qui ne veulent pas s'aventurer dans les marécages. L'harmonie créée entre tous les humains par le projet du prêtre se voit aussi dans le rapport entre l'humain et la nature. Ici, le père Louis ne veut pas utiliser un territoire pour l'exploiter, comme le font les propriétaires terriens qui exploitent le sol pour la culture du coton, mais plutôt pour cohabiter avec lui. En ce sens, on peut dire que le rapport à la nature du père Louis est un rapport postmoderne ou contemporain, proche de celui de Rose et William dans la dernière partie des *Larmes de saint Laurent*.

Dans les plus récentes études écocritiques s'est développé le concept de *deep ecology*, dont la prémisse est d'accorder au non-humain, à la nature, une valeur égale à celle de l'humain. Dans l'ouvrage *Ecocriticism*, Greg Garrard explique que la *deep ecology* « identifies the dualistic separation of humans from nature promoted by Western philosophy and culture as the origin of environmental crisis, and demands a return to a monistic, primal identification of humans and the ecosphere<sup>102</sup> ». Autrement dit, la *deep ecology* en appelle à un renversement de l'idéologie selon laquelle l'humain peut et doit exploiter la nature pour son propre bénéfice. Cette idéologie occidentale serait en définitive la cause de la crise environnementale. Si la problématique environnementale est évacuée par le contexte historique dans lequel le père Louis s'inscrit, il n'en reste pas moins que ce

---

<sup>102</sup> Greg Garrard, *Ecocriticism*, ouvr. cité, p. 21.

personnage incarne la conception *deep ecologist*, et est en ce sens un personnage proprement contemporain. Par une révision de cette idéologie, en évacuant toute forme d'exploitation de la nature ou de pérennisation des constructions humaines, le père Louis revient à une vision moniste de la vie, voulant que le corps et l'esprit, que l'humain et la nature, ne font qu'un. De ce fait, une nouvelle communauté est établie par ce personnage aux positions idéologiques différentes, où l'humain et la nature sont égaux, sans que cette dernière soit exploitée de manière éhontée. Ainsi, conjointement à l'établissement de nouveaux protagonistes de l'histoire – Ève et son jeune frère –, *La porte du ciel* propose de changer la relation entre l'humain et le non-humain, dans un esprit de vivre ensemble qui exclut la domination de l'un sur l'autre.

La troisième et dernière condition posée par Dominique Fortier dans *La porte du ciel* pour un recommencement de l'histoire dépend du discours critique, voire inquisiteur du narrateur-coton. À l'échelle du roman, le lecteur est lui aussi amené, encouragé à reprendre l'histoire, et ce, par différentes apostrophes lancées par le narrateur.

Dès les premières pages du roman, alors que le narrateur-coton prend la parole et se positionne comme le « Roi coton », l'adresse au narrataire est sans équivoque : « Suivez-moi maintenant, car nul ne saurait mieux vous guider en cette terre de fous, en ce pays de marécages, moitié boue et moitié eau, mangé par le soleil » (*PC*, p. 10). Cette manière d'interpeller le lecteur et d'utiliser le « vous » est maintenu tout au long du roman de Fortier, notamment dans les digressions et les rubriques historiques. Un lien étroit s'établit de la sorte entre le plant de coton et le narrataire, qui se sent alors interpellé par les histoires qu'on lui livre. Plus encore, les adresses au narrataire sous-tendent un objectif plus important que le simple sentiment d'être lié à l'histoire ; il s'agit d'appeler le lecteur à

questionner son propre rapport avec les personnes noires et plus largement avec *l'autre*, et à le revoir, si nécessaire.

Au cours du roman, le narrateur-coton interpelle le lecteur afin de le conduire dans un ou plusieurs récits. Au milieu de l'ouvrage par exemple, le plant de coton s'adresse au narrataire qu'il transporte dans le Gee's Bend, près du fleuve Alabama : « C'est là que, pendant plus de cent ans, une poignée d'anciens esclaves de la plantation Pettway puis leurs descendants ont vécu, oubliés de tous, dans une misère tranquille. Venez, quelques pas encore » (*PC*, p. 112). À la suite de ce passage, le plant de coton narre l'histoire de la jeune Ruby et de sa courtepoinette, ainsi que la naissance et l'établissement de la coopérative *Quilting Bee* dans le secteur. Dans un passage similaire, quelques dizaines de pages plus loin, le plant de coton amène cette fois-ci le lecteur dans l'histoire du condamné à mort. L'emmêlement de la diégèse narrée par le plant de coton s'avère dès lors volontaire et permet de montrer au narrataire l'évolution, ou plutôt, comme nous l'avons vu, l'absence d'évolution de l'histoire des États-Unis, avec une population noire toujours aux prises avec une forme sociale de ségrégation et d'injustice liées à la couleur de leur peau. Cette illustration d'une histoire non advenue sollicite directement le narrataire, qui est interpellé et questionné. Ce questionnement gonfle en force vers la fin du roman, alors que le narrateur-coton relate la fin de la guerre de Sécession américaine. Il s'adresse alors directement au narrataire pour lui demander : « Vous aimeriez savoir, peut-être, à quel moment au juste a pris fin ce qu'on appelle aujourd'hui la guerre civile ? [...] Permettez-moi de répondre à votre question par une autre : puisque nul traité de paix n'est venu marquer la fin de cette étrange guerre fratricide, comment prétendez-vous savoir qu'elle est bien finie ? » (*PC*, p. 245). Si nous avons déjà établi que ce passage démontre l'absence

de causalité des événements historiques, il nous restait à le mettre en relation avec le lecteur. Celui-ci n'est plus une instance extérieure au roman qui observe les histoires sans en être touché ou engagé. Au contraire, le narrateur-coton appelle le narrataire à agir.

Plus précisément encore, le narrateur-coton *accuse* le lecteur. L'accusation se produit dans le récit de l'histoire du condamné à mort, où le plant de coton est plus incisif qu'à l'habitude : « Bien sûr, trois des amis de l'accusé avaient prétendu que celui-ci était avec eux en train de boire une bière au bar du coin au moment du meurtre – ce que corrobora la serveuse du bar en question. Mais vous n'ignorez pas que ces gens-là se tiennent entre eux. Qui donc iriez-vous croire ? » (*PC*, p. 149). L'accusation se situe dans la question posée au narrataire : qui irions-nous croire ? Si nous avons été à la place du jury, qui aurions-nous cru ? Sommes-nous vraiment sans préjugés ? Le narrateur-coton met alors en relief que nous sommes tous potentiellement coupables – et responsables. Nous, les lecteurs, sommes tous coupables, et c'est ici la nature, par la voix du coton, qui nous juge. En ce sens, le recommencement de l'histoire qui doit passer par l'établissement de nouveaux personnages et d'un rapport nouveau avec la nature doit être mené tout autant par le lecteur. Sans le lecteur, qui forme ici une sorte de communauté avec la romancière, le narrateur-coton et les personnages, où tous collaborent pour trouver du sens, aucune transformation n'aura lieu.

Dans son article « Écocritique et *Ecocriticism* », qui brosse un portrait historique de l'*ecocriticism* et de son actualité en France, Stephanie Posthumus explique que les chercheurs français en écocritique « montrent clairement que l'humain et le non-humain sont inséparables<sup>103</sup> ». L'humain et le non-humain dans leur conception contemporaine

---

<sup>103</sup> Stephanie Posthumus, « Écocritique et *Ecocriticism* », dans Mirella Vadean et Sylvain David (dir.), *La pensée écologique et l'espace littéraire*, ouvr. cité, p. 33.

sont « inséparables », car ils appartiennent tous au même règne, au biologique, et en ce sens ni l'un ni l'autre ne doit être considéré supérieur. Ce discours d'égalité est ce que prône le narrateur-coton qui, dans une ultime adresse au narrataire à la fin du roman, explique comment se sortir du labyrinthe, symbole de l'esclavagisme et des injustices vécues par les Noirs. Indiquant que le lecteur sait maintenant tout, il affirme, dans ce que seront les derniers mots de *La porte du ciel*, qu'« il est un autre moyen de sortir d'un labyrinthe : c'est d'inventer soi-même le chemin au fur et à mesure, jusqu'à la sortie, que l'on invente aussi » (*PC*, p. 279). Le jugement posé sur le narrataire, mais plus encore son appel à être l'acteur de changement ne peut être plus clair : il est nécessaire de réinventer l'histoire, depuis ses débuts, pour se sortir du labyrinthe. C'est une responsabilité que nous avons tous aujourd'hui, et que la romancière a prise ici à sa manière. La réécriture de l'histoire comme potentialité d'un nouveau texte fondateur positif ne peut advenir que si les communautés d'écrivains et de lecteurs choisissent de reprendre l'histoire sur de nouvelles bases : celles d'une égalité entre l'humain et la nature, corollaire d'une égalité entre les humains. La réécriture de l'histoire tient donc entre les mains de tous.

Pour conclure, *La porte du ciel* peut être lu comme une écofiction contemporaine et s'éloigne définitivement, tout en maintenant le lien avec lui — se tenant pour ainsi dire à son égalité, refusant d'établir une hiérarchie ou de disqualifier —, du roman historique traditionnel. La narration menée par le plant de coton montre sans conteste que la révision du rapport de l'humain à la nature est nécessaire, appuyée par l'exemple du père Louis qui cohabite avec une nature abandonnée et jugée indomptable. Le passage d'Ève dans ce lieu lui permet de revoir ce rapport et de lui offrir de nouveaux acquis pour sa nouvelle quête d'agentivité. En fin de compte, un nouveau personnage, un nouveau rapport à la nature et

une nouvelle histoire sont non pas réécrits mais rendus possibles, dégagés par *La porte du ciel*, à la condition que le narrataire choisisse aussi de les reprendre, les relancer dans sa pensée et son imaginaire.

## CONCLUSION

Au terme de ce mémoire et conformément à nos hypothèses initiales, nous constatons que les trois romans de Dominique Fortier analysés, soit *Du bon usage des étoiles* (2008), *Les larmes de saint Laurent* (2010) et *La porte du ciel* (2011), procèdent à une fragilisation du personnage. Selon nos analyses appuyées par les apports récents de l'écocritique contemporaine, cette fragilisation est entraînée par une révision des rapports et des modes d'interaction entre l'être humain et la nature, qui récuse les visions antique et moderne de la nature telles que définies par l'écocritique. En effet, *Du bon usage des étoiles*, *Les larmes de saint Laurent* et *La porte du ciel* s'éloignent d'une conception bucolique (monde antique) ou mécanique et instrumentalisante (monde moderne) de la nature afin de mettre les éléments naturels au premier plan de leur intrigue, ne faisant plus de la nature le berceau ou la matrice de l'humain, qu'elle aurait conçu pour le laisser s'épanouir et lui céder la place, non plus que son objet ou instrument, disponible pour son élévation et son profit. Cette mise à l'avant-plan des éléments naturels, changement considérable dans la composition romanesque, fait en sorte, selon les conclusions auxquelles nous arrivons, que le personnage contemporain se retrouve dépourvu de son agentivité, usurpée en quelque sorte par les éléments naturels. Cette usurpation constitue en elle-même l'événement dramatique principal des trois romans étudiés, le tournant des séquences narratives observées résidant dans la prise de conscience par les personnages,

ou par le lecteur dès le prologue de *La porte du ciel* par le narrateur-coton, de la force de la nature et de son agentivité propre.

Ce transfert d'agentivité des personnages aux éléments naturels, qui va de pair avec un bouleversement de la composition romanesque, entraîne différentes transformations dans les romans étudiés.

Le premier chapitre de notre mémoire a mis en lumière l'effacement progressif du personnage dans *Du bon usage des étoiles*, premier roman de Fortier, en montrant comment les colonisateurs anglais perdent leur agentivité petit à petit au cours de leur exploration en Arctique. L'équipage de l'expédition Franklin s'aperçoit que la nature sauvage arctique ne se laisse pas conquérir facilement et fait très peu de cas des explorateurs venus saisir son territoire. La *sharp distinction* moderne entre nature et culture identifiée par les chercheurs en écocritique, qui place la culture au-dessus de la nature et autorise l'humain à dominer celle-ci, est renversée à la fin du roman, où les forces de la nature l'emportent sur le génie humain et son pouvoir conquérant. Ainsi, la nature décline le personnage en se substituant comme agente de l'histoire (celle racontée par Dominique Fortier autant que l'Histoire des livres officiels). La nature, ni plus ni moins, efface le personnage, comme elle a effacé les hommes de la surface de la Terre en les avalant dans sa blancheur.

Si, dans *Du bon usage des étoiles*, la *sharp distinction* entre nature et culture tient toujours, bien qu'elle soit renversée par l'expérience des explorateurs, *Les larmes de saint Laurent* ne met pas autant en évidence l'opposition entre la nature et la culture. Notre deuxième chapitre a plutôt montré différentes formes de relation possibles – et impossibles – entre les personnages et la nature dans ce deuxième roman de Fortier. Depuis

l'éruption de la montagne Pelée, qui l'épargne tout en le projetant dans un état de survivance et d'errance, Baptiste Cyparis cherche indéfiniment sa place dans une nature qu'il sait dorénavant mortelle autant que matricielle et accueillante, tandis qu'Edward Love transforme sa perception de la nature en ne cherchant plus à se la représenter et à la modéliser mathématiquement pour l'expliquer, mais plutôt à en capter le mouvement, la force de vie même, destructrice autant que créatrice. Finalement, les personnages de Rose Cyparis et de William Love, descendants respectivement de Baptiste et d'Edward, sont des personnages qui vivent au rythme de la nature, dans un présent répété et non projeté dans l'avenir. Ils manifestent une absence d'agentivité, et représentent un monde ou un XXI<sup>e</sup> siècle écocentré et non plus anthropocentré. Nous avons pu définir le rapport à la nature qui caractérise ce monde, d'après l'écocritique, comme un rapport postmoderne établissant un lien de parenté ou de fraternité (*kinship*) entre l'humain et le non-humain ou entre l'humain et la nature. Ainsi, la composition tripartite des *Larmes de saint Laurent* converge vers la *mise en suspens* du personnage (à tout le moins, du personnage-agent), qui devient à l'écoute de la nature, avec laquelle il développe un rapport d'égalité, comme au sein d'une fratrie, où les membres sont distincts tout en étant liés. L'histoire racontée dans l'ensemble de ses parties réunies serait dès lors celle de l'écologie, plutôt que celle d'un individu ou de plusieurs individus.

La mise en suspens du personnage, dans *Les larmes de saint Laurent*, est exacerbée dans l'éclatement de la composition de *La porte du ciel*, troisième roman de Fortier, où aucun personnage ne fait office de personnage solaire ou d'agent de l'histoire comme de l'Histoire. D'emblée, le plant de coton mène la narration de ce roman. Le dernier chapitre de notre étude a montré que la composition formelle extrêmement fragmentée et éclatée

permet à la romancière de proposer une nouvelle version de l'histoire, dans laquelle la nature figure comme l'égale de l'humain, permettant de *recommencer* le personnage sur de nouvelles bases. Ce nouveau personnage, qui n'est qu'à l'état de possibilité, pourrait alors être l'agent d'une toute nouvelle histoire où la *sharp distinction* entre nature et culture deviendrait caduque, où l'humain et la nature seraient égaux, mais aussi, et fondamentalement, les humains entre eux, l'exploitation de la nature et des ressources naturelles allant toujours de pair chez Fortier avec l'exploitation des humains – de manière plus marquée bien sûr dans *La porte du ciel* en raison du sujet, mais également dans le contexte colonial clairement exposé et critiqué, par le biais d'une ironie discrète mais toujours cinglante, dans *Les larmes de saint Laurent* et *Du bon usage des étoiles*.

Dès lors, les transformations qu'accuse le personnage dans *Du bon usage des étoiles*, *Les larmes de saint Laurent* et *La porte du ciel* peuvent être lues selon cette succession, qui indique, ce sera là notre ultime proposition, un devenir du personnage. Dans *Du bon usage des étoiles*, d'abord, le personnage subit un effacement complet sous l'action de la nature. Ensuite, une prise de conscience progressive s'opère chez les différents personnages des *Larmes de saint Laurent*, qui ne sont pas effacés, cette fois-ci, mais mis en suspens, de différentes manières qui culminent dans la non-agentivité de Rose et William. Finalement, après cet effacement et cette mise en suspens, *La porte du ciel* propose une reprise ou un recommencement du personnage, où le personnage contemporain retrouverait (possiblement, éventuellement) son agentivité, mais un personnage écocentré, établissant des liens égalitaires de fraternité avec la nature et avec les autres humains, en vue d'une *cohabitation*.

Ces conclusions concordent avec les travaux sur le personnage romanesque contemporain de René Audet et de Nicolas Xanthos, notamment dans les collectifs *Le roman contemporain au détriment du personnage* (2014) et *Ce que le personnage contemporain dit à la critique* (2019), que nous avons cités à plusieurs reprises. Audet et Xanthos, ainsi que les chercheurs et chercheuses ayant contribué à leurs ouvrages, ont constaté que le personnage romanesque contemporain tend à perdre sa posture de figure centrale et héroïque. Selon ces chercheurs, le propre du personnage romanesque contemporain est d'être fragilisé dans cette posture et même, parfois, à être effacé dans le roman. Dans les romans de Fortier, la fragilisation et l'effacement sont effectivement présents, mais ils n'apparaissent pas comme une fin pour le personnage. Les trois premiers romans de Fortier signalent dans leur succession, selon la lecture écocritique que nous avons proposée, que le personnage romanesque contemporain subit certes un effacement, mais pour être mieux réinvesti d'une nouvelle agentivité. Dès lors, Dominique Fortier montre que la fragilisation subie par le personnage romanesque (et sans doute l'individu) contemporain est aussi la possibilité de le reconstruire, de le relancer – comme la destruction est aussi renaissance selon la cyclicité expérimentée par les personnages des *Larmes de saint Laurent* et embrassée par le père Louis dans *La porte du ciel*.

À la lumière des phénomènes identifiés dans notre corpus d'étude et pour comprendre l'ensemble des facteurs influençant la fragilisation puis le possible recommencement du personnage, l'usage de l'approche écocritique nous est apparu de mise. L'écocritique s'intéresse à la relation entre l'humain et la nature avec pour objectif d'étudier plus particulièrement les représentations de cette relation et de la nature elle-même dans les œuvres. Approche critique très récente, développée d'abord dans le monde

anglo-saxon, l'écocritique est le résultat d'une prise de conscience globale et est sous-tendue par une prise de position critique sur l'anthropocentrisme qui a régi – et qui régit toujours, dans ses fondements – la société humaine. L'écocritique nous a permis de comprendre comment chacun des personnages de Dominique Fortier interagit avec la nature et d'articuler la remise en question des rapports de force et de domination entre l'humain et la nature, traditionnellement favorables à l'humain, mis en scène dans *Du bon usage des étoiles*, *Les larmes de saint Laurent* et *La porte du ciel*. L'écocritique nous a par ailleurs fourni les outils nécessaires à la compréhension de la fatalité que vivent certains personnages, mais plus encore de la façon dont la nature ressort gagnante de ces différentes formes d'interaction. De plus, les concepts élaborés et mis de l'avant par l'écocritique sont, à ce jour, graduellement intégrés dans les études sur le personnage contemporain, ce que montre notamment René Audet dans son article « Un personnage, s'il le faut. Splendeurs et misères de la pantomime romanesque contemporaine<sup>104</sup> », où il explique, en note infrapaginale, que le roman se détache peu à peu d'une représentation centrée sur le personnage anthropomorphe au profit de la nature. Si les développements conjoints entre l'écocritique et le personnage sont récents, ils montrent tout de même la pertinence de l'alliance que nous en avons faite dans ce mémoire, démontrant toute l'actualité et la pertinence du travail romanesque de Dominique Fortier, par ailleurs, et paradoxalement, peut-être, fortement ancré dans la tradition romantique et réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle (autre dualité en même temps qu'égalité irréductible, peut-être, que montre l'œuvre de la romancière).

---

<sup>104</sup> René Audet, « Un personnage, s'il le faut. Splendeurs et misères de la pantomime romanesque contemporaine » dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage romanesque contemporain dit à la critique*, ouvr. cité, p. 17-27.

La possibilité de recommencer le personnage que nous avons identifiée à la fin de notre mémoire prend, suggérerions-nous pour conclure définitivement, finalement vie dans *Les villes de papier* (2018), alors que Dominique Fortier imagine la vie d'Emily Dickinson. Au fil des années, l'Emily de Fortier s'éloigne progressivement de la société ; elle ne désire plus être en contact avec d'autres êtres humains, à l'exception de sa sœur cadette Lavinia. Son regard, loin des êtres humains, est plutôt tourné vers la nature et les plantes qu'elle cultive. Elle entretient les fleurs et reste auprès d'elles, dans un monde où elle paraît parfois vouloir se fondre et s'oublier : « Emily salue les plantes par leur nom, comme si elle appelait des jeunes filles à mi-voix : Iris, Rosa Carolina, Prunelle, Marijuana, Gilia, Campanule. Les fleurs lui répondent en lui donnant son nom à elle : Emily, *aemula*, rivale. De tous les lys, elle est le plus blanc. Emily, l'absente de tous les banquets<sup>105</sup> ». Un lien privilégié unit Emily Dickinson et la nature et, plus encore, sa relation avec cette nature remplace ses contacts sociaux. Les fleurs et les plantes forment une communauté qu'elle cultive, littéralement, au quotidien. La poétesse américaine telle qu'imaginée par Dominique Fortier vit ainsi en égalité avec la nature, avec les plantes qu'elle côtoie, qu'elle considère comme ses semblables. Emily Dickinson crée une cohabitation respectueuse entre la nature et elle.

De plus, le personnage d'Emily que crée Fortier transpose son mode de vie écocentré dans son écriture, avec une poésie qui découle de sa vision écocentrée du monde, qu'elle va jusqu'à souhaiter sans humain : « Emily écrit sur le monde qu'elle habite, tout en sachant qu'il serait plus beau si personne ne l'habitait<sup>106</sup> ». En ce sens, Emily Dickinson vit en égalité avec le non-humain, dans une forme de partage et de cohabitation qui prône

---

<sup>105</sup> Dominique Fortier, *Les villes de papier*, ouvr. cité, p. 122.

<sup>106</sup> Dominique Fortier, *Les villes de papier*, ouvr. cité, p. 117.

une communauté horizontale avec la nature. L'Emily Dickinson des *Villes de papier* pourrait dès lors être une déclinaison du nouveau personnage que propose la finale de *La porte du ciel*, qui ouvre cependant la porte à bien d'autres personnages possibles, le personnage romanesque pouvant sûrement, comme la vie dans la nature, continuellement se recommencer.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRIMAIRE

#### Œuvres à l'étude

- FORTIER, Dominique, *Du bon usage des étoiles*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2010 [2008].
- FORTIER, Dominique, *Les larmes de saint Laurent*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2012 [2010].
- FORTIER, Dominique, *La porte du ciel*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2014 [2011].

#### Autres œuvres de l'autrice

- DICKNER, Nicolas et FORTIER, Dominique, *Révolutions*, Québec, Alto, 2014.
- FORTIER, Dominique, *Au péril de la mer*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2016 [2015].
- FORTIER, Dominique, *Les villes de papier*, Québec, Alto, 2018.
- FORTIER, Dominique et GERMAIN, Rafaële, *Pour mémoire (Petits miracles et cailloux blancs)*, Québec, Alto, 2019.

#### Conférence de l'autrice

- FORTIER, Dominique, « Moi aussi, je voudrais devenir rabbin », dans DAUNAIS, Isabelle et RICARD, François (dir.), *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 9-23.

### CORPUS SECONDAIRE

#### Ouvrages sur l'autrice à l'étude

#### Articles et chapitres

- AUGER, Manon, « Le temps immobile du héros contemporain (Fortier, Chen, Huglo) », *Voix et Images*, vol. 44, n° 2 (*Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises*, dir. Manon Auger et Marion Kühn), 2019, p. 67-83.

- BOISCLAIR, Isabelle et DUSSAULT-FRENETTE, Catherine, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2 (*Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?*), 2014, p. 39-61.
- CAMUS, Audrey, « Le récit des femmes poètes », *Voix et Images*, vol. 44, n° 2 (*Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises*, dir. Manon Auger et Marion Kühn), 2019, p. 113-117.
- GARAND, Dominique, « Le sujet et l'hétérogène », *Voix et Images*, vol. 43, n° 2 (*La bande dessinée québécoise*, dir. Carmélie Jacob et Catherine Saouter), 2018, p. 141-148.
- GARAND, Dominique, « L'histoire malgré le roman historique », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3 (*Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain*, dir. Marise Belletête et Marie-Pascale Huglo), 2018, p. 121-130.
- JAROSZ, Krzysztof, « Jadis et maintenant », *Voix et Images*, vol. 38, n° 3 (*Michael Delisle*, dir. Daniel Laforest et Michel Nareau), 2013, p. 136-140.
- KHORDOC, Catherine, « From Migrant to Transnational: Contemporary Québécois Writing (1999-2010) », *Québec Studies*, vol. 63, 2017, p. 79-98.
- LANDRY, Pierre-Luc et VOYER, Marie-Hélène, « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. 52, n° 2 (*Nouvelles maisons d'édition, nouvelles perspectives en littérature québécoise ?*, dir. Andrée Mercier et Élisabeth Nardout-Lafarge), 2016, p. 47-63.
- LUNEAU, Marie-Pier, « De cueilleur de cerises à écrivain », *Voix et Images*, vol. 43, n° 3 (*Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain*, dir. Marise Belletête et Marie-Pascale Huglo), 2018, p. 93-111.

### **Mémoire de maîtrise**

- DAHL, Eric N., *A Comparative Study of Secular Accounts of the Apocalypse in Four Contemporary Novels: Kurt Vonnegut's Galápagos, The Road by Cormac McCarthy, Nicolas Dickner's Tarmac, and Les larmes de saint Laurent by Dominique Fortier*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2013.

### **Ouvrages sur le personnage romanesque contemporain**

#### **Ouvrage collectif et dossier de revue**

- AUDET, René et XANTHOS, Nicolas (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.

- AUDET, René et XANTHOS, Nicolas (dir.), *Le roman contemporain au détriment du personnage, L'esprit créateur*, vol. 54, n° 1, 2014.

### Articles et chapitres

- AUDET, René, « Du roman égoïste au roman cosmogénétique : virtualités du héros et diffraction de la fonction protagoniste dans le roman contemporain », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], n° 9 (*Fiction et virtualité(s)*), dir. Anne Besson et Richard Saint-Gelais), 2014, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.05>.
- BIRON, Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1 (*Le personnage de roman*, dir. Isabelle Daunais), 2005, p. 27-41.
- RABATÉ, Dominique, « Affirmation ou effacement ? Remarques sur le statut du personnage romanesque », *Lendemain*, vol. 38, n°s 150-151, 2013, p. 36-43.
- ROY, Nathalie, « Narration et traitement des personnages : du visible à l'«espace derrière» dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1 (*Marie-Claire Blais*, dir. Nathalie Roy et Anne Éléine Cliche), 2011, p. 99-112.
- XANTHOS, Nicolas, « Du contemporain comme souci anthropologique », *Temps Zéro* [En ligne], vol. 9 (*Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporaine*, dir. Nicolas Xanthos), 2015, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1288>.
- XANTHOS, Nicolas, « Impressions de familiarité rompue. L'anthropologie dialogique du roman d'enquête », *Temps Zéro* [En ligne], vol. 9 (*Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporaine*, dir. Nicolas Xanthos), 2015, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1260>.
- XANTHOS, Nicolas, « Le souci de l'effacement. Insignifiante et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (*Écritures de l'insignifiant*, dir. Audrey Camus), 2009, p. 67-87.

### Ouvrages sur l'écocritique

#### Monographies

- BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1996.

- BUELL, Lawrence, *The Future in Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Manifestos », 2005.
- DURCZAK, Joanna, *Ecological Consciousness in Contemporary American Literature*, Lublin, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej Wydział Humanistyczny, 1988.
- GARRARD, Greg, *Ecocriticism*, London/New York, Routledge, coll. « New Critical Idiom », 2012.
- MURPHY, Patrick D., *Ecocritical Explorations in Literary and Cultural Studies: Fences, Boundaries, and Fields*, Lanham, Lexington Books, 2009.
- OKUYADE, Ogaga, OJAIDE, Tanure, *Eco-Critical Literature: Regreening African Landscapes*, New Rochelle (NY), African Heritage, 2013.
- POSTHUMUS, Stephanie, *French Écocritique. Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- SCHOENTJES, Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Tête nue », 2015.
- SUBERCHICOT, Alain, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 2012.
- TALLMADGE, John et HARRINGTON, Henry (dir.), *Reading under the Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2005.

### **Ouvrages collectifs et dossiers de revue**

- BLANC, Nathalie (dir.), *Littérature et écologie : vers une écopoétique*, Paris, Syllepse, 2008.
- DAVID, Sylvain et VADEAN, Mirella (dir.), *La pensée écologique et l'espace littéraire*, Montréal, Figura, 2014.
- DEFRAEYE, Julien, LEPAGE, Élise (dir.), *Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain*, *Études littéraires*, vol. 48, n° 3, 2019.
- FROMM, Harold et GLOTFELTY, Cheryll (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 2009 [1996].
- JACCOMARD, Hélène (dir.), *Écologie, écocritique et littérature/Ecology, Ecocritic and Literature*, *Mots Pluriels*, vol. 11, 1999.
- ROMESTAING, Alain, SCHOENTJES, Pierre et SIMON, Anne (dir.), *Écopoétiques*, *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], n° 11, 2015, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/21>.

### Articles et chapitres

- BIGNALL, Simone et coll., « Three Ecosophies for the Anthropocene: Environmental Governance, Continental Posthumanism and Indigenous Expressivism », *Deleuze Studies*, vol. 10, n° 4 (*Deleuze and Guattari in the Anthropocene*, dir. Arun Saldanha et Hannah Stark), 2016, p. 455-478.
- ESTOK, Simon C., « An Ecocritical Reading, Slightly Queer, of *As for Me and My House* », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 44, n° 3, 2010, p. 75-95.
- GOUABAULT, Emmanuel et BURTON-JEANGROS, Claudine, « L'ambivalence des relations humain-animal. Une analyse socio-anthropologique du monde contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 1 (*Les passeurs de frontières*, dir. Barbara Thériault et Sirma Bilge), 2010, p. 299-324.
- LEVIN, Jonathan, « Beyond Nature? Recent Work in Ecocriticism », *Contemporary Literature*, vol. 43, n° 1, 2002, p. 171-186.
- MARLAND, Pippa, « Ecocriticism », *Literature Compass*, vol. 10, n° 11, 2013, p. 846-868.
- MILLER, John, « Postcolonial Ecocriticism and Victorian Studies », *Literature Compass*, vol. 9, n° 7, 2012, p. 476-488.
- PONCE, Eva, « La "Belle Bête" de la littérature contemporaine : la présence de l'animal dans les romans de Marie-Claire Blais », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 36, n° 1, 2011, p. 204-222.
- PUGHE, Thomas, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises : Grande-Bretagne, États-Unis*, vol. 58, n° 1, 2005, p. 68-81.
- ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences* [En ligne], n° 3 (*Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, dir. Janet Paterson, Caroline Lebrec et Antje Ziethen), 2013, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf>.

### Thèses et mémoires

- CARADEC, Gwenola, « *Partie prenante* ». *Environnement et poétique dans la littérature française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Madison, University of Wisconsin, 2013.
- CHRISTENSEN, Sandra Michelle, *L'environnement chez Le Clézio : une lecture écocritique de L'Africain, Onitsha et Les géants*, Calgary, University of Calgary, 2011.
- CLEMENT, Stephanie, *Immersion. L'imaginaire des profondeurs de la Terre au dix-neuvième siècle*, Boulder, University of Colorado at Boulder, 2016.
- ERNEY, Hans-Georg, *Modernity and Globalization in Contemporary Literature: A Post-Colonial-Ecocritical Approach*, Emory, Emory University, 2001.

- ISABEL, Marieve, *Les représentations de la nature dans la littérature québécoise entre 1840 et 1940*, Montréal, McGill University, 2010.
- KNICKERBOCKER, Scott, *Ecopoetics: The Language of Nature, and Nature of Language*, Amherst, University of Massachusetts, 2012.
- LAPLANTE, Josée, *Le rapport humain-animal dans les Histoires naturelles du Nouveau Monde de Pierre Morency : une lecture écocritique*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2009.
- LAPLANTE, Josée, *Perceptions de la nature dans des écrits de Pierre Morency, Robert Lalonde, Sharon Butala et Don McKay : essai d'écocritique*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2017.

### **Ouvrages sur la littérature contemporaine et le roman historique contemporain**

#### **Monographies**

- BESSIÈRE, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique », 2002.
- CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.
- LAMONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Claude Simon. Les Géorgiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1996.
- PROGIDIS, Lakis, *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Québec, Nota Bene, 2001.
- RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, préface de Mathilde Barraband, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations [2005]*, Paris, Bordas, 2008.

### Ouvrages collectifs et dossiers de revue

- ASHOLT, Wolfgang et BÄHLER, Ursula (dir.), *Le savoir historique du roman contemporain*, *Revue des sciences humaines*, n° 321, 2016.
- ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.
- AUDET, René et MERCIER, Andrée (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. I, *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.
- AUDET, René et XANTHOS, Nicolas (dir.), *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, *Protée*, vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, 2006.
- AUDET, René (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2009.
- BLANCKEMAN, Bruno et MILLOIS, Jean-Christophe (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte Éditeur, coll. « Critique », 2004.
- BLANCKEMAN, Bruno, DAMBRE, Marc et MURA-BRUNEL, Aline (dir.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- BLANCKEMAN, Bruno et HAVERCROFT, Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.
- DEMANZE, Laurent et LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (dir.), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009.
- DION, Robert, FORTIER, Frances et HAGHEBAERT, Élisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 2001.
- FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011.
- FORTIER, Frances et LANGEVIN, Francis (dir.), *Le réel dans les fictions contemporaines*, *@analyses* [En ligne], vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/185>.
- GIANFRANCO, Rubino et VIART, Dominique (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata, Quodlibet Studio, 2014.
- HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal et RIENDEAU, Pascal (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010.

- HUGLO, Marie-Pascale et ROCHEVILLE, Sarah (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MERCIER, Andrée, LANDRY, Pierre-Luc et OTIS, Christine (dir.), *Vraisemblance et fictions contemporaines*, *Temps Zéro* [En ligne], n° 2, octobre 2009, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document383>.
- MERCIER, Andrée et KÜHN, Marion (dir.), *Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain*, *Tangence*, n° 105, 2014.
- PARENT, Anne Martine et SCHWERDTNER, Karin (dir.), *Lacunes de la transmission. L'héritage à l'épreuve dans les écrits contemporains*, *Temps zéro* [En ligne], n° 5, janvier 2012, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document850>.
- VIART, Dominique (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l'histoire*, *Revue des lettres modernes*, série *Écritures contemporaines*, n° 10, 2009.

### Articles et chapitres

- DI BENEDETTO, Christine, « Roman historique et Histoire dans le roman. Quelques modalités d'intégration de l'histoire récente dans le roman espagnol de la fin du millénaire », *Cahiers de Narratologie*, vol. 15 (*Récits et genres historiques*, dir. Aude Deruelle et Jean-Paul Aubert), 2008, p. 1-17.
- EL NOSSERY, Névine, « Le roman historique contemporain ou la voix/voie marginale du passé », *French cultural studies*, vol. 20, n° 3, 2009, p. 273-285.
- HAMEL, Jean-François, « Le maître, le maigre, le bègue. Avant-propos », *Figura*, n° 21 (*Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, dir. Jean-François Hamel et Virginie Harvey), 2009, p. 11-20.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Leçons de clochardise. Lectures d'Agonie et d'Il n'y a plus de chemin de Jacques Brault », *Tangence*, n° 98 (*Les héritages détournés de la littérature québécoise*, dir. Daniel Letendre et Martine-Emmanuelle Lapointe), 2012, p. 73-86.
- MOUGIN, Pascal, « La femme, L'Histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La route des Flandres* et *L'Acacia* », dans Ralph Sarkonak (dir.), *L'écriture du féminin/masculin*, *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, n° 2, 1997, p. 99-123.
- OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'annuaire théâtral*, n° 38 (*La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines*, dir. Séverine Ruset), 2005.
- SENNHAUSER, Anne, « Penser le passé : inscriptions de l'Histoire dans le roman français contemporain », *Romanische studien*, vol. 1, n° 2 (*Du camp au mémorial, de la littérature à l'Histoire*, dir. Isabelle v. Treskow), 2015, p. 129-136.

## Ouvrages sur le roman et le personnage romanesque

### Monographies

- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003 [1978].
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, coll. « Espace littéraire », 2002.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman* [1916], trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968.
- LUKÁCS, Georg, *Le roman historique* [1956], trad. de Robert Saille, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2000.
- MITTERAND, Henri, *La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, coll. « Lettres », 1996.
- MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

### Dossier de revue

- DAUNAIS, Isabelle (dir.), *Le personnage de roman, Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005.

### Article

- MICHON, Jacques, « Fonctions et historicité des formes romanesques », *Études littéraires*, vol. 14, n° 1 (*Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec*, dir. Jean-Marcel Léard et Jacques Michon), 1981, p. 61-79.

### Thèse de doctorat

- SIMARD, Louise, *Le personnage d'histoire dans le roman historique québécois : Ses rôles actoriel, actanciel et axiologique*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1996.

## Ouvrages sur l'intertextualité

### Monographies

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001.

### Autres romans cités

- HUGO, Victor, *Les Misérables* (1862), éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, t.I, p. 35.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2009.

### Autres ouvrages cités

- AMBRIÈRE, Madeleine (dir.), « Angleterre », « Victorianisme », *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- AMEUR, Farid, *La guerre de Sécession*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 19.
- BÉDARIDA, François, *L'ère victorienne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* [*Holzwege*, 1950], trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel Gallimard », 1986 [1962].
- HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme* [*Brief über den humanismus*, 1947], traduit de l'allemand par Roger Munier, Paris, Aubier, 1989 [1970].
- PETIT, Jean-François, *Penser après les postmodernes*, Paris, Buchet Chastel, coll. « Au fait », 2005.
- PHILÉMON, Césaire, *La montagne Pelée et l'effroyable destruction de Saint-Pierre (Martinique) le 8 mai 1902. Le brusque réveil du volcan en 1929*, Paris, Impressions Printory et Georges Courville, 1930.