

Fuite et écriture dans *Terrains vagues* de Michel Dallaire

François Ouellet

Numéro 33, printemps 2012

Frontières incertaines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016370ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016370ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellet, F. (2012). Fuite et écriture dans *Terrains vagues* de Michel Dallaire. *Francophonies d'Amérique*, (33), 95–109. <https://doi.org/10.7202/1016370ar>

Résumé de l'article

Il est courant de lire les romans de l'auteur franco-ontarien Michel Dallaire dans une optique « universaliste » qui accorde une importance première à l'ailleurs et à la rencontre avec l'autre. Or il s'agit ici de montrer, à partir de l'exemple offert par *Terrains vagues* (1992), que ces motifs ne sont pas une fin en soi, mais qu'ils sont plutôt produits par l'incapacité du personnage féminin, à la suite d'un traumatisme qu'il a subi lorsqu'il était enfant, à vivre parmi les siens, dans sa communauté d'origine. L'héroïne agit moins pour l'autre que pour fuir, et moins dans une perspective de l'ailleurs que contre ce qu'elle fuit : la communauté dont elle est originaire, sa famille, son passé, son mal de vivre, ses malheurs, sa honte. Par ailleurs, comme le roman se donne à lire comme le journal du personnage, il met en avant un certain nombre d'intertextes à partir desquels l'héroïne tente de progresser dans sa quête de libération.

Fuite et écriture dans *Terrains vagues* de Michel Dallaire

François Ouellet

Université du Québec à Chicoutimi

LE DÉBUT DES ANNÉES 1990 marque un tournant dans la brève histoire de la littérature franco-ontarienne. Alors que son émergence, dans les années 1970-1980, avait été étroitement liée à un espace identitaire communautaire, les années 1990 opèrent un déplacement vers des considérations individuelles, voire transnationales. Lucie Hotte (2002) a parlé, à ce sujet, du passage du particularisme comme esthétique à la revendication universaliste. Le cheminement de Jean Marc Dalpé, « super héros de la culture franco-sudburoise » (Perrier, 2007 : 310) qui, après la poésie de *Gens d'ici*¹ et son expérience du théâtre collectif, développe une voix « personnelle² », ou encore l'évolution de Daniel Poliquin qui, en 1990, avec *Visions de Jude*, inaugure ce qu'il a appelé sa période esthétique par opposition à « l'impulsion idéologique » (Ouellet, 1995-1996 : 56) qui avait animé ses romans précédents, en sont d'excellents exemples.

L'œuvre du poète et romancier Michel Dallaire est particulièrement significative de la tendance universaliste. Mais, chez lui, on ne saurait parler de « passage » ou de « transition » du particularisme vers l'universalisme dans l'évolution de son écriture, car d'emblée il inscrit son œuvre dans l'universalisme, lequel prend la forme, dans ce cas précis, d'une visée « transnationale ». Ainsi, *L'œil interrompu* (1985), son premier roman, introduisait un journaliste canadien qui, parti de San Francisco, se trouvait

¹ Selon Robert Dickson, ce recueil serait « le seul recueil identitaire » franco-ontarien, « [e]n ce qu'il s'identifie totalement à la communauté franco-ontarienne et à l'ensemble de ses traditions » (2005 : 198).

² « Première partie [de ma carrière], c'est l'écriture collective, qui m'a amené vers l'écriture personnelle : c'est certainement une grande articulation, un moment clé », disait Dalpé dans un entretien avec Robert Dickson (2003 : 95).

mêlé de près aux désordres d'un régime dictatorial en Amérique du Sud. Pour un début, on ne pouvait mieux tourner le dos aux préoccupations identitaires du Nouvel-Ontario ; à moins de considérer le départ vers l'ailleurs comme une manière de problématiser, par la bande, l'identité franco-ontarienne, dès lors perçue, par défaut, sous le signe du malaise, voire du refus.

C'est encore cette perspective de fuite que met en avant le deuxième roman de Dallaire, *Terrains vagues* (1992), dont je traiterai dans les prochaines pages. Dans ce cas-ci, le passage du particularisme vers l'universalisme est « théorisé » au sein même du roman par l'entremise du regard critique que porte la narratrice sur sa communauté d'origine, ce qui donne à l'écriture un relief identitaire plus complexe, plus profond par rapport au roman précédent. *Terrains vagues* est par ailleurs d'autant plus fin que l'universalisme, loin d'être ici célébré pour lui-même, naît en quelque sorte par défaut, résulte du malaise existentiel de la narratrice.

L'héroïne de *Terrains vagues*, une jeune femme anonyme native d'un village francophone du nord de l'Ontario, tient une sorte de journal de voyage qui constitue le roman que nous lisons. Avec son amoureux, Sacha, elle voyage en Europe. Elle raconte ce qu'elle voit et ce qu'elle ressent, s'interroge sur le sens de son écriture, évoque le passé et la communauté qu'elle a quittés. Le plus important est moins ce qu'elle découvre pendant son voyage que ce qu'elle fuit. Enfant, la jeune femme a subi des attouchements sexuels d'un oncle ; cette agression a été volontairement tue par la famille, ce qui a ajouté à la douleur et à l'humiliation de la victime une intraitable rancœur. Le récit reste plus ou moins vague sur cet épisode, évoqué par bribes et dont on sait surtout l'effet dévastateur qu'il a eu sur l'enfant devenue une adulte honteuse et « traumatisée ». Pour essayer une fois pour toutes de se libérer de ce passé angoissant, celle-ci a tourné le dos à sa famille et à sa vie antérieure et est partie en espérant ne jamais revenir.

Les principales évocations de l'événement traumatisant sont regroupées entre les pages 81 et 88. Un bref extrait livre tout le propos du récit :

Comment dire les bribes accumulées? Refoulées depuis maintes et maintes années par nécessité de fuir quelque événement dont on n'arrive jamais à se défaire? [...]

Mensonges de bonnes familles transmis de père en fille... Pour des siècles et des siècles. Amen!

*

Que peut-on pour l'enfant que nous étions? Au loin, là-bas. À longueur de bras, de vie.

*

Rupture. L'évasion par les mots, le voyage inédit.

Interdit (Dallaire, 1992 : 83-84).

Le texte fractionne l'écriture en brèves séquences narratives, ce découpage poétique se trouvant formellement à recouvrir la difficulté de parole de la narratrice. Celle-ci écrit son journal, mais c'est un journal fragmenté, « en miettes » (Ionesco), parce que l'expérience dont elle cherche à rendre compte a toujours été étouffée par la famille et qu'elle n'arrive pas elle-même à articuler distinctement cette expérience.

Le mot clé ici est « interdit », le dernier de l'extrait cité. Il désigne bien sûr l'agression sexuelle, donc une transgression commise à l'égard de l'enfant. Il désigne surtout l'effet même de cette interdiction sur l'enfant : ayant refoulé l'événement traumatisant dont elle se sent honteuse et coupable, elle s'interdit d'en parler. Au lieu de dénoncer l'agression, elle a ravalé sa parole, faisant de celle-ci un nouvel interdit ou « inter-dit », puisque ce qui est cerné ici, c'est la relation de la jeune femme avec sa propre parole, son incapacité à se dire à elle-même d'abord, puis aux autres, les choses. Le journal qu'elle écrit visera donc à faire échec au double sens du mot « interdit », et donc à *dire*. Il s'agit bien de rompre avec l'ordre ancien de la parole communautaire et mensongère, donc d'opérer une évasion par la parole, d'exprimer ce qui pendant trop longtemps n'a pas été dit ; de prendre prétexte du voyage pour rendre une parole inédite.

Dans le cadre de cet article, je voudrais rendre compte de la manière dont le texte débat cette question centrale. La volonté de « dire » de la narratrice trouve son assise dans l'écriture du journal, une forme narrative qui comporte, au moins en partie, une valeur réparatrice. Toutefois, on verra que l'entreprise de la narratrice aboutit à un échec, malgré un certain avancement psychologique. En effet, la mise en scène de la parole se déploie dans un espace-temps fort problématique ; cette représentation spatio-temporelle s'accompagne, sur le plan de l'écriture, de formes intertextuelles qui témoignent de la progression mitigée du parcours intime de la narratrice.

Un espace-temps problématique

La narratrice a quitté son lieu d'origine pour essayer de refaire sa vie ailleurs. Mais elle est constamment en mouvement, aussi bien dans l'espace, toujours entre deux lieux, que dans le temps, toujours tiraillée entre les mauvais souvenirs et l'espoir d'une autre vie. Temps et espace sont indissociables, comme le suggère cette formule saisissante : « Entre le passé et la prochaine destination » (p. 73). La narratrice se déplace d'Amsterdam à Paris, de Paris à Nice et à Cannes. On ne sait où elle se rendra ensuite. La seule chose qui lui importe est d'être « ailleurs ».

Cette errance est à l'image de sa propre quête intérieure. Le déplacement physique d'un lieu à l'autre accompagne, en effet, un déplacement intérieur entre le passé et l'avenir. L'espace d'entre-deux ou de vide physique dans lequel elle se trouve pendant tout le récit, son incapacité à se fixer, tient au fait qu'elle n'arrive pas à réellement prendre sur soi son propre passé, qu'elle reste encore trop fragile, trop vulnérable vis-à-vis du traumatisme de jadis. Tant qu'il en sera ainsi, son déplacement dans l'espace sera instable et précaire.

Aussi l'écriture du journal prend-elle place à la jonction de l'espace extérieur et du temps intérieur. L'écriture mime la quête spatio-temporelle. C'est pourquoi l'incipit propose l'image de la course automobile comme métaphore de l'écriture. D'abord, l'image de la piste de course balise un espace conquérant entre le point de départ et le point d'arrivée. Mais ce développement s'inscrit aussi dans le temps, puisqu'il s'agit d'atteindre le plus rapidement possible la ligne d'arrivée. Sauf que cet espace-temps est constamment relancé, car l'écrivain-pilote doit faire plusieurs tours de piste pour compléter la course. « Se tromper souvent et poursuivre sous le drapeau jaune avant de reprendre. [...] Et toujours cette peur de ne pas pouvoir terminer la course, de ne pas aboutir » (p. 12), écrit la narratrice. À l'exemple de la course, l'écriture est incertaine, elle va de l'avant tout en faisant retour sur elle-même, comme si la narratrice ignorait la direction à prendre : « La méthode : la course vers l'inconnu. [...] Sauf que je n'arrive pas à trouver la direction voulue, celle qui me lancerait... » (p. 13). Si la traversée de l'espace-temps est nécessaire, la réussite est donc pour le moins incertaine. C'est en vain que la narratrice cherche à atteindre la ligne d'arrivée au-delà de laquelle le passé n'existerait plus et une autre vie s'ouvrirait à elle.

D'emblée, elle indiquait : « Je tourne en rond, au fond de moi-même, tentant de découvrir les causes, de mesurer l'étendue des effets » (p. 14). Cette idée du recommencement, du piétinement, restera centrale dans tout le récit. Ce recommencement peut recevoir une double signification. D'une part il est lié aux origines, donc tourné vers le passé : « Recommencer. Retour constant au point de départ » (p. 82). D'autre part il évoque une autre vie, il est donc tourné vers l'avenir : « La vie d'un village bien ordonné où tout le monde connaît sa place et n'a comme option réelle que de partir. On arrive à l'âge de partir et de recommencer » (p. 109). Dans *Terrains vagues*, l'héroïne fait constamment le va-et-vient entre ces deux postures, lesquelles sont idéalement complémentaires puisque, à force de repasser sur les traces des origines, le sujet balise la voie qui lui permettra de se libérer du passé. Sauf que l'héroïne de Dallaire ne parvient pas à construire cet espace-temps de liberté.

Cette relation problématique à l'espace-temps est approfondie par l'auteur à travers une série d'intertextes, dont certains sont allusifs. Je citerai ceux qui m'apparaissent être les principaux en regard de la question qui nous occupe, celle de la traversée du traumatisme.

À la recherche du temps perdu

L'incipit de *Terrains vagues* semble évoquer l'incipit le plus célèbre de la littérature, celui d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François 1^{er} et de Charles-Quint (1982 : 11).

Voici le début de *Terrains vagues* :

Il y a longtemps que je suis partie. Du moins il me semble. Dernièrement, j'ai l'impression de ne pas pouvoir m'imaginer à un endroit assez longtemps pour m'y attacher, pour plonger des racines. Comme si cela m'engageait à je ne sais quelle sottise qui ressemblerait à la permanence [...] (p. 9).

L'adverbe « longtemps » enclenche évidemment la référence intertextuelle. Dans chacun des cas, cet adverbe met l'accent sur la dimension temporelle

du récit, mais en se rapportant d'abord à une posture d'immobilité chez Proust et à une posture de mouvement chez Dallaire, encore que la deuxième phrase de *Terrains vagues* jette un soupçon sur l'efficacité de ce mouvement. Mais de la même façon que le mouvement de la narratrice de Dallaire camoufle une forme d'immobilisme (le sentiment de faire du surplace malgré le déplacement), l'immobilisme du dormeur, chez Proust, fait bientôt place au mouvement, à la transformation identitaire : l'identité du dormeur subit des mutations, se métamorphose au gré de l'interpénétration du sommeil et du réel. L'idée est la même chez Dallaire : la narratrice, sous le coup d'une instabilité identitaire, est incapable de s'attacher à un endroit, de la même façon que Marcel, le narrateur proustien, perd pied et bascule dans un monde qui lui échappe ; et comme Marcel se transforme, la narratrice de Dallaire refuse la permanence, court après celle qu'elle espère devenir.

Toutefois, l'intertexte proustien affleure dans *Terrains vagues* pour être contredit par l'expérience de la narratrice. Si l'histoire de la *Recherche* est celle du temps perdu, les choses se présentent autrement pour le personnage de Dallaire en raison du traumatisme de l'enfance. En effet, comment la narratrice pourrait-elle rattrapper un passé qui l'a meurtrie au point de l'amener à quitter à tout jamais les lieux que ce passé évoque ? Le temps n'est pas à retrouver ici, mais à oublier. Toutefois, comme la narratrice en est incapable, elle piétine, elle semble destinée à revenir en arrière tout en avançant, comme nous le fait comprendre sa réécriture maladroite de l'incipit de *Terrains vagues* : « Je patauge dans mon journal. Je reviens constamment au début, réécrivant la première phrase et tentant (en vain) de m'y reconnaître, d'ouvrir les portes du subjectif, sauvage et souvent impénétrable » (p. 35). Cette stagnation, cette errance *dans* et *de* l'écriture, nous font voir toute la difficulté de la narratrice de se soustraire au poids des années, qui au lieu d'être saisies dans un moment épiphanique, comme chez Proust, s'accumulent chez elle dans un désordre qui est à l'image du traumatisme qui la hante et qu'elle reste incapable de surmonter. Au plaisir de la mémoire involontaire se substitue donc ici une mémoire tenace et lourde comme un péché : « Je me sens angoissée par la durée de la mémoire » (p. 40). « L'empreinte des premières désillusions gravées à tout jamais dans la mémoire » (p. 42). De sorte que « [l]a mémoire [est] comme un inépuisable pays sans frontière » (p. 82) qui accompagne la narratrice dans ses déplacements (d'une ville à l'autre, d'un bar à l'autre, d'une chambre d'hôtel à l'autre), qui habite tout

l'espace infini de la honte et de la douleur. Faute d'être une recherche du temps perdu, *Terrains vagues* ne peut, au mieux, qu'offrir à la narratrice la « recherche d'une méthode » (p. 72) pour gérer le temps, donc pour apprendre à dépasser l'enfance meurtrie.

Dans ce désastre intime, le souvenir de la grand-mère de la narratrice semble pouvoir sauver le passé. Celle-ci écrit, à ce sujet, cette autre variation proustienne :

Je repense à ce que me disait ma grand-mère, mais déjà, malgré moi, son visage devient de plus en plus flou.

À treize ans, on ne pense pas que le temps sera si brutal, qu'il effacera les visages tant aimés. Qu'un jour, on combatta, pour retrouver ce que le destin ou le hasard nous enlève, nous arrache. Que tout sera à recommencer. Que nous devons fonder ce que nous devenons sur de vagues souvenirs qui devront nous suffire.

Je cherche autour de moi et tente de repérer ce visage dont j'oublie déjà les traits (p. 71).

On sait que, à la fin du dernier volume de la *Recherche*, Marcel découvre sa vocation d'écrivain, car il a compris que seule l'écriture permet de préserver le temps, de retrouver le temps et une vérité intérieure. C'est ainsi qu'il va combattre ce que le destin nous enlève, pour reprendre les mots de la narratrice de Dallaire, et écrire la *Recherche*. Il en va autrement pour celle-ci, dont l'écriture incertaine, entre le journal et la fiction, ne parvient pas à restituer le portrait de la grand-mère, unique souvenir bienveillant d'un passé autrement à rejeter en bloc. Ce souvenir est en somme sacrifié par la nécessité de la quête, qui « se poursuit inlassablement » (p. 48), puisque ce n'est que dans l'éloignement que la narratrice peut espérer trouver une autre vie. Aussi, tandis que la *Recherche* est le roman écrit après-coup par le narrateur, *Terrains vagues* est écrit en même temps que nous le lisons, suivant le désordre d'un sujet soumis au poids accablant de l'espace-temps.

Menaud maître-draveur

Un second intertexte, lui aussi allusif, surgit immédiatement après l'intertexte proustien de l'incipit, car il est en quelque sorte le corollaire du « longtemps » de la *Recherche*. Une phrase l'annonce : « Une voix m'arrive du passé. Voix d'ancien professeur ou de poète [...] » (p. 9). Cet intertexte se précise quelques pages plus loin : « Nous sommes venus de loin... De plus en plus d'ailleurs ! » (p. 19) Comment ne pas entendre

ici *Menaud maître-draveur*, qui lui-même s'alimentait de l'intertexte de Louis Hémon? Une fois de plus, Dallaire joue son incipit contre un autre incipit célèbre³.

Dans le roman de Félix-Antoine Savard, la phrase se lit comme ceci : « Nous sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés... » (1969 : 31). Dans le roman de Dallaire, le « Nous sommes venus de loin » est un véritable leitmotiv. Cette phrase est reprise tout au long du récit, la plupart du temps par Sacha. Comme dans le cas de l'exemple proustien, le récit vise à prendre le contre-pied du discours de l'hypotexte. C'est pourquoi *Terrains vagues* laisse la phrase systématiquement inachevée : « – Je suis venu de loin, répète-il sans poursuivre » (p. 32). « – Je suis venue de loin... La phrase incomplète » (p. 68). « – Je suis venu de loin, dit-il à nouveau. Et voilà qu'il ne reste plus qu'à entrevoir la suite » (p. 85). Etc. Chaque fois, la narratrice précise que la phrase est inachevée; par ailleurs, cette phrase est toujours à la première personne. Le « je » s'est donc substitué au « nous » de la communauté, et l'inachèvement a remplacé la certitude de la possession de l'espace-temps de *Menaud*. Du coup, tout le discours anticommunautaire du roman semble passer par cette référence littéraire : « Les événements d'un autre siècle me reviennent comme un cours d'histoire appris par cœur. Il était une fois un continent perdu... Malgré moi, malgré tout » (p. 107). Cette posture intertextuelle alimente de la sorte la fracture avec les solidarités franco-ontariennes des années 1970 : « Je me dis que l'époque du *tous pour un* est révolue, que ce sera dorénavant le *chacun pour soi* » (p. 18). À travers l'intertexte savardien, la narratrice se trouve ainsi à déconstruire le récit identitaire de l'*ici et maintenant* de l'époque de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO) pour lui opposer la recherche d'une forme encore inachevée, mais qui à coup sûr valorise l'*ailleurs* et le *plus tard*. En espérant un jour que la phrase puisse aboutir : « – Je suis venu de loin... Je me dis qu'il [Sacha] devra un jour le terminer ce bout de vers, ce début de texte qui ne mène nulle part. Maudit » (p. 62-63).

Alors que l'intertexte proustien fait état de l'impuissance de la narratrice devant le passé et saisit celle-ci dans sa dimension intime, l'intertexte

³ On pourrait évidemment voir la personne même de M^{fr} Savard dans la figure du professeur et poète. Mais il faut plutôt y entendre le souvenir de Fernand Dorais, que Dallaire a connu à l'Université Laurentienne.

savardien marque la volonté de la narratrice d'évacuer résolument le passé et positionne celle-ci en regard de la question nationale. Mais en bout de ligne ces intertextes se recourent, car si la narratrice renverse la valeur historique et mémorielle du pays au profit d'une valeur a-historique et a-mémorielle, c'est que, par ce renversement, elle évacue de sa mémoire le souvenir du viol. D'un intertexte à l'autre, il s'agit donc d'alléger ou d'abolir la mémoire traumatisée au gré de la distance qui éloigne de plus en plus la narratrice du lieu d'origine; dans les mots de cette dernière, cela signifie avoir « [l]a mémoire courte après être venue de si loin... » (p. 109).

Les yeux baissés

Un troisième intertexte, plus imposant par sa présence explicite dans le texte et par l'insistance de la narratrice à le nommer, est constitué du roman *Les yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun, paru en 1991, donc seulement un an avant *Terrains vagues*. À la différence des deux précédents, cet intertexte reçoit une valeur positive : au lieu d'être contesté par le texte, il semble permettre à la narratrice de progresser de manière constructive dans sa quête.

Alors qu'elle vient d'arriver à Paris, où elle prend une chambre dans un hôtel d'un quartier arabe, la narratrice entre dans une librairie et achète le roman de Ben Jelloun. Elle explique le choix de ce roman par sa propre ressemblance avec l'héroïne : « Choix approprié : une enfant qui s'exile, quitte son pays natal pour se lancer à la découverte de Paris » (p. 47). *Les yeux baissés* met en scène une jeune fille, Rhadia, qui voit se réaliser son désir de quitter son village natal (dans le sud du Maroc) quand sa famille décide d'émigrer à Paris. La suite du roman relate l'apprentissage de la liberté et de l'indépendance de Rhadia, qui apprend à ne plus baisser les yeux d'abord devant l'autorité de ses parents, puis face à son mari et aux épreuves de la vie. Il s'agit globalement d'une quête de libération des traditions ancestrales et communautaires.

Ce roman accompagne la narratrice un certain temps : « Je plonge à nouveau dans *Les yeux baissés* de Ben Jelloun. Je me retrouve au sud du Maroc, à Agadir, malaxant temps et lieux » (p. 65). Mais ce qui importe ici est l'expression du titre du roman, dans laquelle la narratrice reconnaît son attitude de soumission d'autrefois devant l'agression de son oncle. En baissant le regard, la narratrice n'avait fait que refouler l'acte d'agression ;

de sorte que ce qui a été refoulé reste susceptible de refaire surface, donc de ramener à l'avant-plan ce qu'elle ne veut pas voir. Si l'attitude courageuse de l'héroïne de Ben Jelloun lui montre la marche à suivre, une scène dont elle est témoin à Nice lui prouve que rien n'est réglé dans son cas. Tandis qu'elle se trouve avec Sacha, elle voit « une grande fille noire » portant une jupe de cuir s'approcher de Sacha et lui offrir ses services pour « 200 balles ». « Je baisse les yeux. Je me tais » (p. 73), commente la narratrice. La prostituée va néanmoins continuer d'habiter la pensée de la narratrice : cette grande fille noire, qu'elle imagine originaire d'Algérie, lui apparaît, à elle, « Nègresse blanche du Nouvel-Ontario » (p. 107), comme « [u]ne sœur qui a depuis longtemps cessé de poser les questions agaçantes, qui font mal » (p. 74). La prostituée est comme une sœur de la narratrice, mais aussi, en raison des origines que lui prête la narratrice, de l'héroïne maghrébine de Ben Jelloun. La prostituée et l'héroïne du roman se confondent en quelque sorte, car chacune vit sans baisser les yeux. Elles ont cessé de se poser des questions « agaçantes ».

La prostituée, de manière toute particulière, donne l'exemple d'un rapport assumé à son propre corps et à l'agression des hommes. Dans un sens, la narratrice vit une relation physique équilibrée avec les hommes : en témoigne sa relation avec Sacha. Mais en même temps, la prostituée lui rappelle les agressions de son oncle, comme si elle-même s'était prostituée auprès de celui-ci. Cette double posture de la narratrice (amoureuse de Sacha et victime de son oncle) s'entremêle subtilement dans l'écriture de son journal :

Je pense à elle en faisant l'amour avec Sacha. Je m'en veux. Je revois la même jupe de cuir, les mêmes hanches sur le même trottoir, un peu plus fatiguées.

Je veux lui dire que je n'ai rien contre elle, qu'elle est aussi une fille du monde, une valeureuse combattante, qu'il existe des liens qui nous unissent malgré tout (p. 74).

On voit comment la narratrice investit sa propre expérience personnelle dans l'image de la prostituée : le « Je m'en veux » renvoie bien sûr à sa propre honte, tandis que la répétition du « même » dévoile chez elle une expérience similaire, à ceci près que la narratrice a autrefois baissé les yeux, cependant que la prostituée regarde dans les yeux les hommes à qui elle se vend. Citons encore cet autre extrait qui, cette fois-ci, lie (par le truchement de la jupe de cuir) l'expérience de l'une et de l'autre :

Je revois une jupe de cuir. Les seins nus d'une femme. La fille que j'étais, jeune et naïve et soumise et abandonnée à ce qu'elle savait, ce qu'elle sait toujours,

en secret. Je sens à nouveau mes seins de jeune femme – nouveaux et fermes et fragiles – entre les dents d'un vieux malade détesté par toutes les jeunes femmes de la famille, victimes avant leur temps, qui ont *choisi* de se taire pour des siècles et...

Le silence (p. 87).

Si l'épisode complémentaire de la prostituée et de la lecture du roman de Ben Jelloun occupe une place centrale dans le journal de voyage, la narratrice reste toutefois limitée par le bénéfique libérateur qu'elle peut en tirer. Sans doute ce dernier intertexte a-t-il une valeur constructive, contrairement aux précédents, qui problématisent le rapport au passé de la narratrice et traduisent la volonté de cette dernière à opérer une sortie hors de la communauté. Mais au terme du roman, la narratrice ne sera pas parvenue à trouver sa place dans le monde et, pourrait-on dire, à se trouver bien dans sa peau.

Dans ces conditions, le dernier mot de l'extrait précédent sera aussi celui du roman. Dans la dernière page, la narratrice s'imagine sur un plateau de tournage. « Soudain, j'entends retentir le clap. – Tout le monde en place! Silence, on tourne! » (p. 119) Cette ultime phrase sonne comme l'aveu d'un échec flagrant. La jeune femme, qui a quitté son pays à la recherche d'un ailleurs où elle pourrait refaire sa vie, aboutit finalement dans l'espace du rêve, de l'imaginaire, de l'image. Le « silence » du plateau, qu'on entend par rapport à l'expérience traumatisante de jadis, traduit parfaitement ce qui est refoulé derrière ce qui est montré; et le « on tourne » évoque on ne peut mieux l'impasse géographique dans laquelle se trouve physiquement la narratrice : malgré tous ces kilomètres parcourus depuis son village du nord de l'Ontario, elle n'aura fait que tourner en rond, que tourner à l'intérieur d'elle-même.

En guise de conclusion : un roman de la conscience individuelle

Dans son chapitre sur le genre romanesque dans l'*Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Lucie Hotte situe l'œuvre de Michel Dallaire dans la catégorie « Roman de l'espace » :

Confrontant l'ici à un ailleurs toujours redéfini, que ce soit « les pays du Sud » dans *L'œil interrompu* (1985), l'Europe dans *Terrains vagues* (1992), le Mexique dans *L'enfant de tout à l'heure* (2000) ou la Côte d'Ivoire dans *Famien (sa voix*

dans le désert [sic]), l'écrivain cherche continuellement à établir des ponts entre les individus et les cultures, à traverser les frontières, qu'elles soient culturelles, linguistiques ou raciales (2010 : 220).

C'est pourquoi, estime-t-elle, Dallaire est « l'auteur d'une œuvre où la préoccupation première est la rencontre de l'autre⁴ » (2010 : 220). Le propos n'est pas tout à fait faux, mais il s'agit d'une observation trop générale – même si c'est le propre des introductions de se placer sur ce plan – pour rendre compte de ce que racontent vraiment les romans de Dallaire. La traversée de l'espace, la volonté d'une rencontre avec l'autre, ne sont pas une fin en soi, mais seulement le prétexte pour dire autre chose de plus fondamental, de plus complexe.

La narratrice agit moins *pour* l'autre que pour fuir, donc *contre* ce qu'elle fuit : la communauté dont elle est originaire, sa famille, son passé, son mal de vivre, ses malheurs, sa honte. C'est le refus du pays des origines lié à une certaine incapacité à assumer l'expérience traumatisante du viol qu'elle a subi qui pousse la narratrice vers l'autre, qui l'oblige, en somme, à chercher une nouvelle vie ailleurs. L'ailleurs de l'autre n'est pas positivement marqué, il est essentiellement une échappatoire au traumatisme dont découle tout le récit⁵. L'autre n'est que l'*effet* d'une cause qui donne tout son sens à l'écriture.

De même, la traversée spatiale est au service d'autre chose, qui s'énonce par la situation du personnage en regard d'un événement passé; autrement dit, la traversée spatiale est déterminée par une traversée temporelle. La traversée spatiale relève de l'extérieur : le déplacement de la narratrice s'effectue dans l'espace physique, elle cherche à fuir une situation intenable. La traversée temporelle relève de l'intériorité du personnage : le déplacement est intériorisé, la narratrice se situant entre le passé traumatisant (le viol) et l'avenir, auquel elle demande l'affranchissement de ce passé. Il s'agit d'une quête identitaire marquée par une volonté de se

⁴ Lucie Hotte, en collaboration avec Johanne Melançon, a cherché à illustrer ce propos dans un article portant sur le roman *Famien* et le recueil de poésie *L'écho des ombres* de Dallaire. À cet article sont empruntés des éléments de la longue citation précédente (2008 : 159).

⁵ Assez curieusement, cet événement fondateur est complètement passé sous silence aussi bien par Lucie Hotte (2010 : 221) que par Georges Bélanger (2010 : 837-838) dans les résumés qu'ils présentent du roman, respectivement dans *l'Introduction à la littérature franco-ontarienne* et dans le *Dictionnaire des écrits de l'Ontario français 1613-1993*.

libérer du passé. Le déplacement dans l'espace n'est pas donné pour lui-même, mais provoqué par autre chose de plus fondamental, l'agression sexuelle. S'il n'y avait pas eu ce traumatisme dans un passé lointain, le personnage n'aurait pas fui l'espace communautaire.

Cette structure est à ce point fondamentale dans l'imaginaire et la posture d'écriture de Dallaire qu'on la retrouvera quelques années plus tard, en 2000, dans le roman *L'enfant de tout à l'heure*. À quelques reprises entre sept et quinze ans, Angèle a été agressée sexuellement par son oncle. Pour éviter un scandale familial, son père a exigé qu'elle se taise. Mais devenue une jeune femme, Angèle a fait assassiner son oncle, puis elle s'est mise à peindre, activité qui lui permettra de compléter sa « libération ». On voit que cette histoire répète celle de *Terrains vagues*, sauf que, dans *L'enfant de tout à l'heure*, l'héroïne parvient à s'en sortir, c'est-à-dire à surmonter la culpabilité, la honte et la douleur causées par l'événement. Elle aussi a fui son lieu natal, en l'occurrence Sudbury : elle s'est réfugiée au Mexique. Mais après le meurtre de son oncle, elle est revenue vivre à Sudbury. Autrement dit, si elle a d'abord baissé les yeux, puisque son père lui imposait le silence, elle a surtout trouvé la force de les relever et de regarder la vérité dans les yeux. Dallaire aura écrit *L'enfant de tout à l'heure* pour racheter non seulement le passé de son personnage féminin, mais peut-être aussi l'échec qui clôt *Terrains vagues*...

En fait, *Terrains vagues* et *L'enfant de tout à l'heure* me paraissent être des « romans de la conscience individuelle » (Hotte, 2010 : 206), pour reprendre une autre catégorie de Lucie Hotte, et dont l'œuvre de Daniel Poliquin offre un exemple privilégié. D'ailleurs, pour mesurer l'échec de la narratrice de *Terrains vagues*, on pourrait établir une comparaison éclairante avec *L'écureuil noir*, roman de Poliquin paru en 1994, deux ans après celui de Dallaire. *L'écureuil noir*, par ailleurs emblématique de ce passage du communautaire à « l'esthétique » dans le développement de l'œuvre du romancier, est construit à partir d'un intertexte emprunté à Douglas Glover : « Le bonheur est dans l'oubli » (1994 : 153). L'incipit du roman est constitué de la « Préface posthume de l'auteur » : Calvin Winter a choisi de faire paraître sa propre notice nécrologique, ce qui signifie moins son désir de refaire sa vie que la réussite de cet objectif ; c'est pourquoi d'ailleurs la « Préface posthume » ouvre le roman : le héros, qui a atteint son objectif, peut d'emblée parler en tant qu'autre, en tant que cet autre qu'il est devenu, et nous raconter ensuite son désir de mutation, donc les aléas de son parcours identitaire jusqu'à la réussite. Le

désir de l'héroïne de *Terrains vagues* est exactement le même et exprimé dans les mêmes termes. Sacha lui dit : « Disparaître. Annoncer la mort de ceux que nous étions. Rejoindre ce que nous devenons » (p. 59). Ce désir, l'héroïne le transcrit dans son journal de la manière suivante : « L'oubli. Tout laisser derrière. Ne conserver que quelques traces de son passé » (p. 59). Ce qui est étonnant dans ces extraits, c'est le parfait recoupement avec la « théorie » de l'écureuil noir. On y retrouve non seulement la volonté d'oubli et de recommencement, mais aussi la forme de la métamorphose : l'« annonce » du décès (symbolique) nous renvoie à la démarche de Calvin, comme la conservation de quelques traces du passé nous fait penser à la légende animalière à laquelle emprunte Calvin. On sait que, selon la légende, les écureuils noirs seraient d'anciens rats mêlés à des écureuils gris, lesquels rats « n'auraient conservé de leur passé que la couleur et des traces d'accents étrangers »... (Poliquin, 1994 : 15). Mais l'héroïne de Dallaire ne parvient pas, comme Calvin, à cette deuxième vie, à cette renaissance identitaire promise par l'oubli. Le seul oubli auquel elle aura droit, ce sera celui des « terrains vagues ».

BIBLIOGRAPHIE

- BÉLANGER, Georges (2010). « *Terrains vagues*. Roman. Par Michel Dallaire », dans Gaétan Gervais et Jean-Pierre Pichette (dir.), *Dictionnaire des écrits de l'Ontario français 1613-1993*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 837-838.
- BEN JELLOUN, Tahar (1991). *Les yeux baissés*, Paris, Seuil.
- DALLAIRE, Michel (1992). *Terrains vagues*, Montréal, VLB éditeur.
- DALLAIRE, Michel (2000). *L'enfant de tout à l'heure*, Vanier, L'Interligne.
- DICKSON, Robert (2003). « Portrait d'auteur : Jean Marc Dalpé », *Francophonies d'Amérique*, n° 15 (printemps), p. 95-107.
- DICKSON, Robert (2005). « "Les cris et les crisses!" Relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 183-202.
- GLOVER, Douglas (1994). *Le récit de voyage en Nouvelle-France de l'abbé peintre Hugues Pommier*, traduit de l'anglais par Daniel Poliquin, Québec, L'Instant même.

- HOTTE, Lucie (2002). « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voix : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, p. 35-47.
- HOTTE, Lucie, (2010). « Le roman franco-ontarien », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 199-237.
- HOTTE, Lucie, et Johanne MELANÇON (2008). « La poétique des frontières dans *Famien (sa voix dans le brouillard)* et *L'écho des ombres* de Michel Dallaire », dans Samira Belyazid (dir.), *Littérature francophone contemporaine : essais sur le dialogue et les frontières*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, p. 159-182.
- OUELLET, François (1995-1996). « Daniel Poliquin : l'invention de soi », *Nuit blanche*, n° 62 (hiver), p. 54-59.
- PERRIER, André (2007). « La période Dalpé au Théâtre du Nouvel-Ontario : la création d'un super-héros culturel », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 307-321.
- POLIQUIN, Daniel (1994). *L'écureuil noir*, Montréal, Éditions du Boréal.
- PROUST, Marcel (1982). *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SAVARD, Félix-Antoine (1969). *Menaud maître-draveur*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».