

Université de Montréal

**Espaces de retour. Dynamiques spatiales, mémorielles et identitaires
dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *Surfacing* de Margaret Atwood**

Par Stéphanie Vincent

**Département de littératures et langues du monde
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littérature comparée

Décembre 2016

© Stéphanie Vincent, 2016

Résumé

Ce mémoire porte sur les interrelations entre les dynamiques spatiale, mémorielle et identitaire dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *Surfacing* de Margaret Atwood. Ainsi, on cherche à savoir comment les concepts d'espace et de lieu permettent de mieux comprendre les dynamiques mémorielles et identitaires en jeu dans les récits de retour. En s'appuyant sur une expérience commune, celle du retour au pays natal, nous étudierons comment les difficultés qu'éprouvent les personnages à se remémorer, à se situer, à habiter ou tout simplement à être sont liées à leur relation conflictuelle à l'espace. Même si elles sont tentées par l'oubli, le retour aux lieux de l'enfance impose aux protagonistes une mémoire sensorielle. Le retour montre également comment les êtres sont liés au lieu, voire façonnés par lui, et comment ils peuvent cependant agir en retour sur lui. Le désir d'exister à travers une identité cohérente en est aussi un d'habiter et d'appartenir à l'espace. Finalement, nous verrons comment il est possible de repenser l'espace du retour à partir de la notion de non-lieu d'Alexis Nouss.

Mots clés : littérature comparée, Anne Hébert, Margaret Atwood, théories de l'espace, lieu, temporalité, paysage sensoriel, mémoire, identité, non-lieu

Abstract

This work examines the interrelations between space, memory and identity in *Le premier jardin* by Anne Hébert and *Surfacing* by Margaret Atwood. We seek to know how the concepts of space and place can provide a better understanding of the memory and identity dynamics involved in return narratives. Based on a common experience, that of returning to homeland, we will study how the characters' difficulties in recalling, situating, living or simply being are linked to their conflictual relationship to space. Even if they are tempted by oblivion, the return to the places of childhood imposes on the protagonists a sensuous memory. The return also shows how beings are linked to place, even shaped by it, and how they can however act on it. The desire to exist through a coherent identity is also one of dwelling and belonging to space. Finally, we will see how Alexis Nouss' concept of non-place makes it possible to rethink the space of return.

Keywords : comparative literature, Anne Hébert, Margaret Atwood, theories of space, place, temporality, sensuous landscapes, memory, identity, non-place

Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTE DES ABRÉVIATIONS	IV
CHAPITRE 1. INTRODUCTION.....	1
Problématique	5
Espèces d’espaces : espace, lieu et <i>place</i>	8
La double nature du pays natal : voyager dans l’espace et dans le temps ?	14
L’espace fictionnel comme mémoire de l’espace référentiel	19
Pratiques de l’espace.....	23
Le retour au pays natal : la quête du <i>sense of place</i>	25
CHAPITRE 2. RETOUR ET MÉMOIRE	28
Une mémoire enracinée dans l’espace	28
L’oubli et la disparition.....	31
Les <i>sensescapes</i> et l’émergence d’une mémoire sensorielle	36
La définition du <i>sensescape</i> selon Porteous	37
Sentir et se situer	40
L’émergence d’une mémoire sensorielle.....	44
CHAPITRE 3. ESPACE ET IDENTITÉ	50
Interaction entre espace et identité.....	50
Statut de l’espace et statut dans l’espace	53
<i>Le premier jardin</i> : Le pays natal, entre lieu d’aliénation et lieu générateur	53
<i>Surfacing</i> : l’être et l’espace et l’être comme espace	58
Être, habiter : créer du lien.....	62
CHAPITRE 4. REPENSER L’ESPACE DU RETOUR	70
Définitions du non-lieu	70
Être habité par le passé et le présent	75
La difficulté d’habiter le non-lieu	79
CONCLUSION	84
BIBLIOGRAPHIE.....	89

Liste des abréviations

PJ : Le premier jardin

S : Surfacing

Nous sommes faits de ce que nous voyons, des lieux que nous fréquentons, mais aussi de ce qu'on nous en raconte. Le récit des paysages que nous font la fiction, le documentaire, les nouvelles, nos amis qui voyagent constitue peu à peu en nous une sorte de pays intérieur où l'on rapaille les images du dehors pour s'en faire une géographie intime.

C'est pour ça qu'il faut soigner les lieux où l'on vit, et soigner aussi la façon dont on les raconte : on finit par être bâti comme eux.

VÉRONIQUE CÔTÉ

Chapitre 1. Introduction

Malgré l'importance de leur œuvre respective et leur renommée internationale, Anne Hébert et Margaret Atwood ont été très peu étudiées ensemble. Les deux auteures traitent pourtant de plusieurs questions semblables, s'intéressant notamment à l'identité féminine, à la représentation de l'histoire et du passé ainsi qu'à l'exil et l'isolement. Cette absence de rapprochements pourrait en partie s'expliquer par le fait qu'elles proviennent chacune d'une tradition littéraire différente. Pour Elodie Rousselot, qui a étudié ces deux auteures selon la perspective de la « ré-écriture » de l'histoire canadienne permettant de donner une voix aux figures féminines opprimées, les littératures canadienne-anglaise et québécoise ont longtemps été considérées à part : « recurrently, Anglophone and Francophone Canadian literatures have been perceived as two separate entities » (Rousselot 1). Cependant, l'auteure conclut que cette barrière s'est estompée dans les dernières années, notamment dans le champ de la littérature comparée. Il n'en reste pas moins que les études comparées à propos d'Atwood et d'Hébert se font rares.

Cette surprise est renouvelée lorsque l'on constate que les études se penchant spécifiquement sur *Le premier jardin* d'Hébert et *Surfacing* d'Atwood sont, à notre connaissance, quasi-inexistantes. À première vue, les rapprochements que l'on peut faire entre ces deux œuvres sont toutefois stupéfiants. En effet, il s'agit de deux textes de

fiction mettant en scène des protagonistes féminines qui reviennent sur les lieux de leur enfance après plusieurs années à l'extérieur, où l'on remarque un retour difficile, voire pénible, une mémoire fragmentée et fragmentaire, une identité problématique et une longue absence du pays natal qui pourrait être qualifiée d'exil volontaire. Publié en 1988, *Le premier jardin* d'Anne Hébert raconte l'histoire de Flora Fontanges, actrice des vieux pays, qui revient à Québec suite à la réception d'une lettre du directeur de l'Émerillon lui proposant un rôle dans *Oh ! les beaux jours* et d'un mot de sa fille Maud, qui désire la voir après plus d'une année d'absence. Flora Fontanges, une orpheline de l'hospice Saint-Louis d'abord baptisée Pierrette Paul, puis adoptée par les Eventurel, un couple de la bourgeoisie déchue, n'avait pas remis les pieds à Québec après avoir quitté pour la France afin de faire du théâtre et de se « choisir un nom qui soit bien à [soi] » (*PJ* 162). Dès les premières lignes du roman, l'incipit introduit le thème du retour ainsi que le malaise qui y est associé : « Deux lettres venant d'une ville lointaine, postées à quelques heures d'intervalle, dans des quartiers différents, par des personnes différentes, la joignent en même temps, dans sa retraite de Touraine et décident de son retour au pays natal » (*PJ* 9) Déjà, on constate qu'il ne s'agit pas d'un récit de retour traditionnel. Ici, comme le souligne Anne Ancrenant, la protagoniste, qui n'est pas encore nommée, semble dépossédée de toute volonté, la décision de revenir semblant attribuée aux lettres plutôt qu'à elle-même. Le retour de Flora Fontanges à Québec est difficile mais peut-être également secrètement désiré, même si la ville semble se faire ordonnance de se souvenir et remet en question son identité éclatée.

Une quinzaine d'années auparavant, au Canada anglais, l'auteure Margaret Atwood publiait le roman *Surfacing*. Alors que son père est porté disparu, le retour sur l'île de son enfance est l'occasion pour la protagoniste, qui restera anonyme, de confronter sa mémoire et de lever le voile sur une forme de dépossession de soi. L'incipit de *Surfacing* laisse transparaître le malaise de la protagoniste face à ce retour qui semblait improbable et est assurément inconfortable : « I can't believe I'm on this road again, twisting along past the lake where the white birches are dying, the disease is spreading up from the south, and I notice they now have sea-planes for hire » (S 3)

L'impression de familière étrangeté qui est ressentie par l'héroïne ne fait que s'accroître alors qu'elle s'approche du village et de l'île. Si la narratrice croit d'abord pouvoir accéder au temps passé en retournant sur l'île, elle découvrira qu'il ne suffit pas de se déplacer dans l'espace pour revenir dans le temps. Accompagnée de son amant Joe et d'un couple d'amis, elle tentera de retrouver son père et revisitera ses souvenirs, en essayant également de réapprendre les émotions. Après une semaine sur l'île, elle vivra une forme de transformation symbolique et se cachera afin de ne pas retourner au village avec eux. Le roman se termine alors que Joe revient la chercher, mais l'on ne peut savoir si elle acceptera de l'accompagner ou pas.

Ainsi, le retour s'est imposé tout naturellement comme premier angle d'approche pour entrer dans ces deux textes, d'autant plus que, loin d'être un moment de joie, cet épisode s'apparente dans ces deux cas à une dysnostie, « terme composé des mots grecs *δυσ* ("la difficulté") et *νόστος* ("le retour") », et par lequel nous souhaitons désigner le profond malaise qui touche l'ensemble des protagonistes du retour au pays natal »

(Chassaing 2). Si Chassaing qualifie *Le premier jardin* de dystopique dans ses travaux, nous croyons que *Surfacing* correspond également à cette définition. Le thème du retour est par ailleurs aussi associé aux questions de l'identité, de la mémoire, de l'exil, de l'appartenance et bien sûr de l'espace. On s'étonne d'ailleurs du peu d'attention critique qui se consacre vraiment en profondeur à l'étude de l'espace chez Atwood et Hébert, souvent reléguée au second plan. Pourtant, nous croyons que l'espace est indissociable des thèmes énoncés précédemment. La spatialité est extrêmement présente et, en plus du récit de retour, il s'agit d'un fil conducteur fort entre les deux œuvres. Le roman *Surfacing* a d'ailleurs été qualifié de « géocritique en soi » (*Ces mondes brefs* 11) par Bertrand Westphal, bien qu'il n'ait pas fait l'objet d'une étude géocritique. Si le retour au pays natal est ce qui met en branle le roman, la question du déplacement ne s'arrête pas là et il faut reconnaître que l'espace est essentiel à l'action et au sens du roman. Notre recherche vise donc aussi, implicitement, à redonner à la spatialité la place qui lui revient dans ces romans. *Le premier jardin* a souvent été analysé sous l'angle de la recherche d'un passé perdu. Ainsi, pour Kellet-Betsos, Flora est « À la recherche de sa fille mais surtout de son passé ». Pour d'autres critiques, l'espace est complètement évacué au profit de la quête identitaire : « Marie Eventurel est plus en mal d'une patrie intérieure, d'identité que de pays » (Lemmens 170). Cependant, cette quête est aussi pour la protagoniste celle d'une recherche de sa place dans le monde et d'une manière d'habiter l'espace. De même, dans *Surfacing*, la primauté du sens a aussi été donnée au temps : « all of Surfacing chronicles her attempts to break time barriers » (Fromberg Schaeffer 320). D'autres interprétations ont réduit la spatialité à une représentation d'une Nature symbolique. Bien que le point de vue des critiques cités précédemment soit tout à fait

défendable, nous croyons que la spatialité participe au sens de ces romans et doit être mise de l'avant dans son analyse.

Problématique

Si la question de l'espace est une notion féconde et pertinente pour l'analyse du *Premier jardin* et de *Surfacing*, elle reste vaste : « Tantôt morphique, tantôt métaphorique, le recours à la notion d'espace en littérature est pratique courante. Ce fait s'explique, entre autres, par la prédisposition du langage spatial à "pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace" (Greimas 1976 : 130-131) » (Ziethen 3). Il faut ainsi préciser que nous désirons nous diriger vers une approche qui s'intéresse d'abord à l'espace dans le texte littéraire plutôt qu'à l'espace comme métaphore, ou à la métaphore de l'espace du texte. Cet espace possède cependant différents niveaux, tels l'espace dit réel, l'espace fictionnel et l'espace textuel, ce qui demandera d'être précisé un peu plus loin. Ainsi, on ne peut faire abstraction de l'espace référentiel, connu des auteures, qui a inspiré ces romans.

Nous avons vu que l'espace est lié à différentes notions, mais les plus présentes et pertinentes dans les œuvres de notre corpus sont probablement celles de la mémoire et de l'identité. Ainsi, à partir de cette prémisse, nous désirons articuler notre problématique de recherche autour de la question suivante : comment les concepts spatiaux et l'étude de l'espace permettent-ils de mieux comprendre les dynamiques mémorielles et identitaires en jeu dans les récits de retour ? L'articulation de ces trois pôles, soient l'espace, la

mémoire et l'identité, présente une variété de points de rencontres possibles et d'interrelations. Nous étudierons donc ces concepts, mais également le jeu qui s'installe entre eux. Comment l'espace conditionne-t-il l'action, mais est-il également transformé en retour par les protagonistes? Comment mémoire de l'espace et pratique de l'espace s'articulent-elles? Comment ces mêmes dynamiques permettent-elles, à leur tour, de repenser l'espace du retour dans ces romans? À partir de cette expérience partagée – le retour –, nous étudierons comment le rapport à l'espace est conflictuel dans ces deux romans et quelles sont les difficultés qu'éprouvent les personnages à se remémorer, à se situer, à habiter ou tout simplement à être.

Nous prenons pour acquis que l'espace contribue à la signification de ces deux romans. L'espace « s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant » (Ziethen 4). Si l'espace permet de réactiver la mémoire et de susciter des questionnements et remises en question identitaires, il est plus qu'un simple cadre dans lequel se déroule l'action. Il doit donc être considéré comme étant en relation dynamique, en interaction, avec les personnages, mais également avec son référent. Nous reconnaissons ici l'influence de la géocritique, notamment en ce qui a trait à la conception plurielle, mouvante de l'espace et la polysensorialité qui y est associée, concept qui sera développé plus loin. Pour Westphal, la limite entre fiction et réalité n'est pas nette et franche : « adopter une approche géocentrée revient à considérer que la représentation littéraire est incluse dans le monde, dans un réel élargi et dans un espace infiniment modulable qui est en prise directe sur une pluralité de discours » (*La géocritique* 191). Les frontières sont interactives.

Cette première partie s'attarde donc aux concepts spatiaux, notamment l'espace et le lieu, à partir de la pensée de différents théoriciens qui se sont illustrés depuis le *spatial turn* en sciences sociales. Nous nous pencherons également sur les lieux représentés dans les romans et leur référent, sur leur construction, leur symbolique et sur la manière dont les protagonistes s'y situent.

Faisant suite à ce chapitre d'introduction, le deuxième chapitre explore les dynamiques spatiales et mémorielles à l'œuvre dans nos deux romans, afin de montrer comment le retour à l'espace natal confronte les protagonistes aux paysages sensoriels qui y sont associés. Même si elles sont tentées par l'oubli, les lieux imposent à Flora Fontanges et à la narratrice de *Surfacing* une mémoire sensorielle. La quête de la mémoire vraie, peut-être menée à contrecœur par les protagonistes, contribue aussi à les situer dans l'espace.

Le troisième chapitre se penche sur les dynamiques identitaires en relation avec l'espace dans les romans. Si le retour révèle les fractures identitaires des personnages, il leur offre également une prise sur cet espace. En tant qu'usagères de l'espace, Flora Fontanges et l'héroïne d'Atwood utilisent des pratiques afin de modifier leur statut dans l'espace et le statut de cet espace. Le désir d'exister à travers une identité cohérente en est aussi un d'habiter et d'appartenir à l'espace.

Finalement, le quatrième chapitre se veut une piste pour repenser l'espace du retour. À partir de la notion de non-lieu d'Alexis Nouss, d'abord conçue pour penser les espaces exiliques complexes, nous verrons comment le retour force les protagonistes à habiter à la fois leur passé et leur présent et comment cela génère le besoin d'un nouvel espace, qui va au-delà du lieu.

Espèces d'espaces : espace, lieu et *place*

Dans les romans de notre corpus, le retour est un passage conflictuel, une confrontation. Confrontation au temps, au passé, aux souvenirs, à la mémoire, mais avant tout à l'espace, aux lieux. Chez Anne Hébert, le chemin entre la gare et l'hôtel est un parcours angoissant : « Tout ce qu'elle espère, c'est qu'il ne se produise rien (ni heurt ni émotion) entre la ville et elle, avant son arrivée à l'hôtel, rue Sainte-Anne. » (*PJ* 13) La ville est ordonnance de se souvenir, et ce que la protagoniste aimerait avoir oublié remonte malgré elle à sa mémoire. *Surfacing* traduit également une relation au lieu originel particulièrement difficile. Pour tenter de repousser l'inévitable rencontre avec les lieux de son enfance, la protagoniste tente de détourner sa propre attention de la route où elle se trouve, voire se retrouve, sans toutefois y parvenir :

Nothing is the same, I don't know the way any more. I slide my tongue around the ice cream, trying to concentrate on it, they put seaweed in it now, but I'm starting to shake, why is the road different, he shouldn't have allowed them to do it, I want to turn around and go back to the city and never find out what happened to him. (*S* 8)

Pour provoquer de telles réactions, les espaces sont donc investis d'un supplément de sens pour les protagonistes. La ville et l'île dépassent rapidement leur propre situation géographique, devenant plutôt des lieux empreints d'une symbolique forte, associés à des sensations, des émotions et une forte charge identitaire. Ces notions d'espace et de lieu nous permettent de mieux comprendre le statut de la ville et de l'île, mais également la manière dont ils influencent les dynamiques des romans.

Bien que le *spatial turn* qui se soit produit depuis les années 90 ait ravivé l'intérêt des chercheurs pour l'espace dans une multitude de domaines, la notion d'espace est encore aujourd'hui entourée d'un certain flou. Marc Augé incarne l'une des figures de ce *spatial turn*, s'étant intéressé longuement au lieu selon un point de vue anthropologique. Si l'espace présente une absence de caractérisation, le lieu d'Augé est plutôt une « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place » (Augé 68). Ce lieu possède trois essentielles caractéristiques : il est identitaire, relationnel et historique. Précisons qu'être historique, selon Augé, c'est assurer une stabilité minimale. Habiter un lieu historique, c'est vivre dans l'histoire, s'inscrire dans une série de relations. À première vue, les lieux du retour des romans de notre corpus semblent correspondre à cette définition, car ils sont intimement associés à l'histoire personnelle des protagonistes et aux êtres qui ont peuplé cette histoire.

Le lieu d'Augé se définit également par une certaine géométrie. Il possède ses itinéraires, axes et chemins, ses carrefours et ses places de rassemblements ainsi que ses centres qui participent à la création d'un espace défini par des frontières, qui le séparent d'autres lieux, avec leurs propres chemins, carrefours et centres. Ces constructions spatiales peuvent se recouper et former des systèmes d'une grande complexité. Elles peuvent également être utilisées dans la sphère de l'intime. De plus, il faut noter que le lieu est partagé et qu'il s'accomplit dans ce partage, dans l'échange et la connivence. Le lieu n'exclut pas le mouvement, le parcours ou le discours. Cependant, la mobilité, le passage et le déplacement sont pour Augé générateurs de non-lieux, une notion sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre. Pour l'instant, nous retiendrons les trois caractéristiques du lieu proposé par Augé, mais sa définition de l'espace ne nous semble toutefois pas satisfaisante pour notre étude.

L'espace peut d'abord être pensé comme une idée, un concept « absolu, totalisant » (*La géocritique* 14), ou comme un cadre réel, perceptible. C'est cette seconde conception, celle d'espace perceptible, qui nous intéresse pour l'étude de nos romans. Le chercheur géocritique Bertrand Westphal propose un résumé des deux approches fondamentales des espaces perceptibles : « l'une serait plutôt abstraite, l'autre davantage concrète ; la première embrasserait l'"espace" conceptuel (*space*), la seconde le "lieu" factuel (*place*). Mais l'une n'est pas exclusive de l'autre, ne serait-ce que parce que la démarcation entre espace et lieu est quelque peu flottante » (*La Géocritique* 15). Selon cette perspective, l'espace est une idée abstraite, un concept qui se heurte à la concrétude du lieu, déterminé et restreint. Plusieurs chercheurs s'entendent toutefois aujourd'hui

pour dire que cette vision binaire des espaces perceptibles est trop simple et réductrice : « Dorénavant, en cette ère poststructuraliste et postmoderne, il convient de comprendre l'espace comme un ensemble hétérogène et fragmenté » (*Ces mondes brefs* 27). Lahaie et Westphal, deux théoriciens géocritiques, soulignent l'importance de considérer l'épaisseur temporelle de l'espace : « Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique. L'examen de l'impact du temps sur la perception de l'espace constitue dès lors une des charnières de l'analyse géocritique. » (*La géocritique* 223). La ville et l'île durent dans le temps et se composent donc de différentes strates qui s'appuient les unes sur les autres. Cela est particulièrement visible dans *Le premier jardin*, où Flora Fontanges remonte jusqu'aux premiers jours de la colonie et au commencement de la ville de Québec. Au fur et à mesure que le temps passe, la ville se développe, elle change tout en restant essentiellement la même. Westphal souligne que l'apparence de simultanéité des espaces n'est, justement, qu'apparence, car « L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée » (*La géocritique* 223). Il est à la fois un et pluriel. Ses strates sont ce qui le « foncent et l'arriment à l'Histoire, lui confèrent son histoire » (*La géocritique* 227), lui conférant un statut pluridimensionnel. Pour reprendre les mots de Itamar Even-Zohar, l'espace est une « hétérogénéité stratifiée » (*La géocritique* 230). Nous retenons donc de Lahaie et de Westphal cette idée selon laquelle l'espace est un cadre réel, perceptible, hétérogène et fragmenté, qui n'est pas exclusif du lieu.

Le géographe David Harvey donne une signification différente à ces concepts, précisant la dimension symbolique du lieu. Pour lire Harvey, on pourrait associer la

notion de *space* à l'espace, tandis que *place* ferait référence au lieu. *Space* renvoie à quelque chose de géographique, quantitatif, à la dimension de l'espace. D'un autre côté, *place* réfère, pour Harvey, à une grande variété de significations métaphoriques. Le lieu est mental, sans frontières fixes. Selon le géographe, l'homme a besoin de *place* comme d'une communauté émotionnelle, culturelle et symbolique. C'est une construction sociale qui témoigne du besoin d'appartenance, dans un sens de plénitude, à un chez-soi spirituel. Toujours selon Harvey, le monde moderne est aux prises avec une crise du sens et du sentiment d'attachement aux lieux. Cependant, la perte de ce chez-soi spirituel n'est pas nécessairement synonyme de déplacement. La notion de *place* ne réfère pas uniquement à la composante spatiale : « Place construction should be about the recovery of roots, the recovery of the art of dwelling » (Harvey 11). Ce terme, « dwelling », emprunté à Heidegger, fait référence à la capacité « to achieve a spiritual unity between humans and things » (Harvey 11). Cependant, alors que pour Heidegger « Places become the sites of incommunicable othernesses » (Harvey 14), pour Harvey la notion de *place* ne peut pas être comprise en dehors des liens directs ou indirects qu'elle tisse avec l'espace et les individus : « what goes on in a place cannot be understood outside of the space relations that support that place any more than the space relations can be understood independently of what goes on in particular places » (Harvey 15). Ainsi, le rapport particulier qu'entretiennent les protagonistes avec les lieux du retour dans notre corpus doit être envisagé à la lumière des liens qu'elles ont tissés en ces lieux et avec ces lieux, mais aussi d'une certaine dimension imaginaire, qui ne relève pas du rationnel et qui dépasse les simples faits.

La notion de *place* ou de lieu proposée par Harvey peut être mise en relation avec celle d'Edward Casey, auteur de *Getting Back into Place*. Pour Casey également, « place is irreducible to space and (...) in relation to time » (Casey xxii). Les deux pôles du lieu, « place as locatory vs. place as an event with cultural/historical dimensions », ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Les événements se produisent dans un lieu, mais le lieu est également un événement au sens premier, ontologique : « it has its own historicity, its own eventmentality » (Casey xxv). Casey, suivant la vision aristotélicienne de l'espace, place le lieu comme condition de toute chose existante : « There are no *nonplaced* occasions, i.e., occasions without any form of implacement whatsoever. » (Casey 14) Le lieu est entre le près et le lointain, dans la relation qui va du corps au paysage et du paysage au corps. Le lieu dépasse cependant sans cesse ses propres frontières. Être dans un lieu, c'est également être en train de sortir de ce lieu, c'est être en relation avec ce qu'il y a à l'extérieur, au-delà de lui-même. Le lieu possède également une dimension culturelle et sociale, car, tout comme le corps et le paysage, il ne doit pas être compris comme un élément naturel donné. Il fait plutôt l'objet d'un processus de construction. Finalement, parce qu'il dure dans le temps, le lieu peut être qualifié d'historique. On retiendra des notions de *place* ou de lieu chez Harvey et Casey l'idée du lieu comme étant une construction physique ou mentale, symbolique et sociale, associée à une idée d'attachement et étant relationnel, c'est-à-dire en lien avec l'espace et les individus. Ces théories de l'espace mettent toutes en relief le fait que le lieu ne peut se limiter à la composante spatiale. Il est en relation avec la composante temporelle, mais il possède aussi un caractère identitaire et symbolique. Se situer veut dire plus que se situer géographiquement : cela a à voir avec la notion d'appartenance à un espace, mais

également avec une communauté. Le lieu est une construction physique ou mentale, symbolique. Dans cette construction, voire re-construction, la mémoire joue évidemment un grand rôle, comme on le verra plus loin. La notion d'identité, conçue elle aussi comme une construction en évolution permanente, se développe également en relation avec l'espace.

Si l'on se penche plus spécifiquement sur le cas de la littérature, on constate que le texte lui-même est parfois considéré comme un espace, voire un lieu : « une inflation métaphorique spatialise l'écriture, lui conférant surface, corps, dimension et profondeur depuis l'invention du volume imprimé » (Godfroy). À ce sujet, on pense notamment à la notion d'« espace littéraire » de Maurice Blanchot, qui utilise le terme espace au sens métaphorique. Cependant, on désire prendre une certaine distance avec ce dernier, ne désirant pas se diriger vers la question de l'espace littéraire mais plutôt sur celle de l'étude de l'espace dans la littérature. Il est toutefois permis de penser que le texte littéraire développe un espace qui lui est propre à travers la création de lieux symboliques ou mythiques. Ainsi, les notions de lieu et d'espaces telles que définies précédemment peuvent s'appliquer à l'espace dans le texte littéraire, ainsi qu'à sa relation avec son référent dans notre cas, et contribuent à la signification des textes.

La double nature du pays natal : voyager dans l'espace et dans le temps ?

Comme les deux romans s'ouvrent alors que Flora Fontanges et l'héroïne d'Atwood mettent fin à une forme d'exil volontaire et reviennent au pays natal, la nature

des espaces du retour dont il est question dans les romans du corpus est cependant plus précisément définie par le fait qu'ils deviennent aussi des espaces de retour. Le retour est un mouvement qui révèle la double nature du pays natal. Tout d'abord, si l'on reconnaît que le retour est un mouvement contradictoire dans le temps et dans l'espace (Chassaing 3), le pays natal hérite lui aussi de ce caractère contradictoire, à la fois ici et ailleurs, passé et présent :

De même que le mouvement du retour, le pays natal possède une double dimension géographique et historique : il est un point de l'espace avec lequel le re-venant, puisqu'il y est né (et surtout qu'il y a grandi), entretient une histoire qui contribue à définir son identité ainsi que celle de sa communauté d'origine. (Chassaing 6)

Ces re-venants sont selon Chassaing « des êtres *qui ne devraient pas être là* et dont la seule existence viendra bientôt menacer la réalité de ceux qui sont restés » (Chassaing 6). Cependant, dans le cas de nos protagonistes, c'est plutôt leur propre existence que le retour met en péril. Elles constatent la disparition de ceux qui étaient restés : les Eventurel et sa fausse grand-mère pour Flora Fontanges, ses parents et son frère pour l'héroïne de *Surfacing*. Flora constate aussi le vide laissé par la disparition de la longue lignée de femmes dont elle est issue, qui semblent avoir été avalées ou oubliées par l'histoire. Le retour, à la fois fin et nouveau départ, est également révélateur de l'absence.

Le roman d'Atwood montre bien que le déplacement dans l'espace est associé à un déplacement dans le temps, et pas seulement dans le cas du retour. À différents espaces semblent correspondre différentes temporalités : « The future is in the North, that

was a political slogan once; when my father heard it he said there was nothing in the North but the past and not much of that either » (S 5). Dans sa jeunesse, l'idée du passé est pour la protagoniste d'abord associée au nord québécois. Par la suite, après avoir quitté pour la ville, la narratrice va créer et entretenir un fantasme selon lequel le retour sur l'île permettrait un retour dans le temps :

They have no right to get old. I envy people whose parents died when they were young, that's easier to remember, they stay unchanged. I was sure mine would anyway, I could leave and return much later and everything would be the same. I thought of them as living in some other time going about their own concerns closed safe behind a wall as translucent as jello, mammoths frozen in a glacier. (S 5)

En son absence, elle imagine que le temps sur l'île se cristallise. Il s'agit cependant d'une illusion. Contrairement à son père, un homme de sciences logique et rationnel, elle refuse en quelque sorte le passage du temps : « The house is smaller, because (I realize) the trees around it have grown. It's turned greyer in nine years too, like hair. [...] Once my father said "I didn't build it to last forever" and I thought then, Why not? Why didn't you? » (S 31) Le retour la confronte donc au fait que le temps a passé sur l'île même si elle en a été exclue. Par ailleurs, si l'île est d'abord associée pour elle au passé, la ville symbolise le présent : « tomorrow Evans will ship us to the village, and after that we'll travel to the city and the present tense » (S 49). Ces deux espaces sont en opposition, comme les deux facettes de son être : « we could have lived all year in the company town but he split us between two anonymities, the city and the bush » (S 57).

La narratrice exprime aussi l'idée que le retour à la ville permettrait de plus d'effacer ce qui s'est passé sur l'île, notamment la querelle avec Joe : « “Let's go back to the city”, I said, “the way it was before” » (S 109). Encore une fois, c'est une illusion, et Joe ne pardonnera pas aussi facilement qu'elle ait refusé de lui faire le serment de ses sentiments amoureux ou de s'engager dans une promesse de mariage. Au fur et à mesure que se lève la brume sur ses souvenirs, elle réalise que les choses ne sont pas aussi simples et qu'il n'y a pas de retour en arrière possible. Les événements appartenant au passé ne peuvent pas être revécus ou réécrits. Ils ne peuvent pas non plus être oubliés, comme on le verra dans le deuxième chapitre.

Le premier jardin témoigne également de cette relation particulière qui s'installe entre déplacement dans l'espace et temporalité, et qui est révélée dans le cadre du retour. Le pouvoir de ressusciter le passé est accordé à Flora Fontanges, « voleuse d'âme » (PJ 81) qui se nourrit de ce qui l'entoure pour donner vie aux personnages des pièces de théâtre comme aux femmes disparues de l'Histoire :

Encore une fois, ils sont d'accord tous les deux, parfaitement complices d'un jeu qui les enchante. Ils ont ce goût et ce pouvoir de faire venir le temps d'autrefois sur la ville, la même lumière convoquée, la même couleur de l'air répandue partout, alors que la ville n'était qu'une petite bourgade tapie entre le fleuve et la forêt. Il s'agit de ranimer un soleil flétri, de le remettre au ciel comme une boule de lumière, est-ce si difficile après tout? (PJ 86)

Cependant, ce pouvoir qu'a Flora Fontanges n'est que temporaire. Elle ne peut que ramener des fragments du temps passé à travers les personnages qu'elle joue. Au fil du

récit, elle prend conscience qu'elle peut revisiter le passé, mais pas le ressusciter : « La ville tout entière est silencieuse et morne, semblable à une eau dormante. Personne ne peut réveiller ce qui n'existe plus. Inutile d'essayer de creuser sous cet immeuble neuf, plus noir que la nuit alentour, on ne peut y trouver que passé révolu et ruines calcinées » (*PJ* 166). Selon Noël, Flora Fontanges se sert du passé historique « comme pivot vers le passé mythologique » (« Le personnage féminin » 85). Noël souligne que, « contrairement à l'histoire qui s'érige sur une sélection (et donc sur l'oubli) de quelques particuliers à partir desquels elle se prétend générale », le mythe est « plus inclusif, plus représentatif » (« Le personnage féminin » 86). Cependant, l'héroïne d'Hébert ne peut toutefois pas faire revenir le temps mythologique : « Elle ne parviendra pas à faire revenir le temps mythologique sur la ville, tout juste l'incarne-t-elle un certain temps » (« Le personnage féminin 87).

Le pays natal, qui devient également le lieu du retour, est donc ancré entre deux temporalités et deux spatialités. Pour Chassaing, le pays natal est un lieu anthropologique, au sens où l'entend Marc Augé. Le retour implique de plus une forme de multifocalisation à l'intérieur d'une même œuvre, à travers les yeux d'un même personnage, qui porte un regard à la fois passé et présent sur un même espace. C'est une expérience de déterritorialisation, qui « provoque la prolifération des centres focaux et une oscillation du système de référence » (*La géocritique* 223). Elle provoque aussi une prise de conscience du fait que l'espace est stratifié spatio-temporellement, car la surface apparente de l'espace « repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui

affleure dans une logique stratigraphique » (*La géocritique* 223). L'espace possède une profondeur temporelle dont le retour révèle les traces. S'il y a retour, il y a également pays quittés, mais l'on s'attardera pour l'instant aux lieux du retour, car on remarque que notre corpus ne fait pas une grande place aux lieux quittés. Ceux-ci ne sont pas entièrement évacués, mais ils deviennent rapidement un ailleurs qui sert plutôt à mettre en relief certaines caractéristiques des lieux revisités.

L'espace fictionnel comme mémoire de l'espace référentiel

Dans les œuvres de fiction à l'étude, l'espace du retour ne possède pas seulement une double dimension du fait de la spatiotemporalité double à laquelle il réfère, mais aussi en ce sens qu'il possède une existence dans la fiction mais aussi dans le réel. Contrairement à Griffin Creek¹, lieu principal du roman *Les fous de Bassan*, qui est une terre issue du fruit de l'imaginaire d'Anne Hébert, bien qu'on la sache ancrée dans le réel, la ville de Québec possède un référent évident. Nous ne relèverons pas toutes les similitudes ou dissemblances avec la ville réelle, car là n'est pas l'objet de notre travail et l'édition critique du roman, dans les *Œuvres complètes d'Anne Hébert* tome III, s'en est déjà chargé. Cependant, Anne Hébert ne cache pas la fascination et le respect qu'elle éprouve pour les lieux de sa jeunesse :

¹ « Tous mes souvenirs de rive sud et de rive nord du Saint-Laurent, ceux du golfe et des îles ont été fondus et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre, appelée Griffin Creek, située entre cap Sec et cap Sauvagine » (*Les fous de Bassan*, avis au lecteur)

Ma plus profonde terre en ce monde, c'est sans doute Sainte-Catherine (...) et puis Québec, ouvert sur la beauté du monde, puis replié sur lui-même, avec le secret de ses maisons fermées et de ses vieilles familles (...). Même si je l'ai quittée, comme on sort d'un piège, je crois à la ressemblance inaliénable du cœur avec sa terre originelle. (*Oeuvres complètes* 26)

Mbaye Diouf parle d'une « cartographie hébertienne » comme d'un « espace éclaté » (« Anne Hébert et la trace du pays » 11) où la terre natale de l'auteure occupe une place de choix. Même si certains voient dans l'importance accordée au pays natal de l'auteure exilée un moyen de compenser cet éloignement, nous refusons au contraire de présumer des intentions de l'auteure, et penchons plutôt pour l'hypothèse de Diouf, pour qui « la terre natale n'est [...] qu'une surface scripturale à partir de laquelle décollent l'imagination et l'écriture » (« Anne Hébert et la trace du pays » 14). Le lieu hébertien possède selon Diouf une double nature : « Il serait réducteur d'arrêter le lieu hébertien au monument historique ou à la carte postale, car ce lieu est aussi une construction textuelle. La narration ne le cite que de biais, pour le traverser, pour s'en affranchir et pour, ultimement, s'épanouir dans une multitude de possibles romanesques » (« Anne Hébert et la trace du pays » 14). C'est un lieu d'ancrage, un point de départ et non une destination.

Si, à première vue, cela est un peu moins apparent dans *Surfacing*, des entrevues avec l'auteure nous confirment que l'île du nord du Québec dont il est question dans le roman est également un espace réel connu d'Atwood :

Le paysage que je décris dans le livre est bien réel. C'est un paysage qui me parle beaucoup, parce qu'il est associé à toutes les étapes de ma vie, de ma

petite enfance à aujourd'hui. D'ailleurs, il figure dans plusieurs de mes poèmes, avec ses lacs et ses forêts de conifères et de feuillus. (Michaud, « Entretien avec Margaret Atwood »)

L'existence dans la réalité de ce paysage, tout comme celle de la ville de Québec, soulève la question de l'interaction entre l'espace réel et l'espace fictionnel. Il est important de préciser que l'espace représenté n'est pas l'espace réel. Comme le souligne Berque, « la carte n'est pas le territoire » (Berque 58). Suivant l'idée de Heidegger qui renverse la vision cartésienne, Berque affirme que « l'œuvre engendre son propre espace » (Berque 77). On pourrait dire de l'œuvre littéraire qu'elle « spacie ». Elle crée un espace qui n'existait pas avant elle et à partir duquel cet espace se déploie. Pour préciser, elle traduit une autre dimension de cet espace : si « les espaces humains ne deviennent pas imaginaires en intégrant la littérature, c'est la littérature qui [...] traduit leur dimension imaginaire, intrinsèque, en les introduisant dans un réseau intertextuel » (Westphal, *Géocritique mode d'emploi* 21). L'espace fictionnel n'est donc pas une simple copie, il possède sa réalité et son existence propres. Il est de plus en relation avec son espace référentiel respectif, qui lui ne peut faire abstraction du cadre sociohistorique dans lequel il se situe.

Dans *Imaginary Homelands*, où il revient notamment sur l'écriture de *Midnight's Children*, Salman Rushdie assume qu'il fait « a novel of memory and about memory, so that my India was just that: "my" India, a version and no more than one version of all the hundreds of millions of possible versions » (Rushdie 10). La mémoire en littérature fait référence à une double dimension : il y a ce qui se passe à l'intérieur du texte, mais aussi

ce dont le texte est issu². L'Inde mise en scène dans le roman est une version personnelle de cet espace, une fiction créée à partir de fragments tirés du passé. Elle acquiert cependant une plus grande valeur aux yeux de l'auteur du fait même de son incomplétude. Les lieux fictifs sont investis de sens, leur visée n'étant pas la représentation, mais une certaine forme de restitution, de réappropriation :

Bombay is a city built by foreigners upon reclaimed land; I, who had been away so long that I almost qualified for the title, was gripped by the conviction that I, too, had a city and a history to reclaim.

It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge – which gives rise to profound uncertainties – that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind. (Rushdie 10)

Un parallèle peut être fait entre Rushdie, Hébert et Atwood, qui se sont tous d'une certaine manière exilés et ont écrit sur les espaces dont il est question ici en étant loin d'eux. Cette distance, à la fois spatiale et temporelle, transforme les fragments de mémoire des symboles précieux, qui donnent naissance à une fiction, un monde possible.

² « Sur le plan littéraire, parler de mémoire renvoie à la fois à un “intérieur” et à un “extérieur” du texte. Le monde extérieur s'ordonne autour d'une mémoire collective qui reçoit et transmet les discours sociaux émanant des différentes institutions sociales qui se partagent l'espace commun. L'auteur, témoin de la mémoire collective, organise la rencontre des deux mondes, en faisant coïncider, par ses astuces propres, une réalité objective et une réalité fictive ». (Diouf, *L'Énonciation de l'exil et de la mémoire* 18)

Parler d'espace, c'est aussi parler de la mémoire de cet espace, de la mémoire dont il est issu et de la mémoire dont il se fait le gardien.

Ainsi, les espaces réels donnent naissance à des espaces fictionnels, mais également à des lieux qui sont, comme nous l'avons vu précédemment, des constructions symboliques, relationnelles et identitaires. Comme le souligne Lahaie, « Lorsqu'on écrit le lieu, on n'aspire donc pas à le représenter, mais à le revisiter, c'est-à-dire à l'inventer encore et encore, dans la mesure où les mots y consentent » (« Entre géographie et littérature » 447) La représentation artistique, en ne prétendant pas être objective, se pose pourtant comme un outil privilégié d'exploration du lieu, mais également de la connaissance du réel. À partir de maintenant, nous nous concentrerons donc davantage sur le rapport à la mémoire et à l'espace à l'intérieur des textes. Les pratiques de l'espace, de Michel de Certeau, sont en mesure d'éclairer les relations entre les êtres et le déplacement dans l'espace, ce qui revêt une importance capitale dans le cas du retour.

Pratiques de l'espace

Pour les protagonistes, le retour les met face au lieu qui les a mis au monde. Elles ont été façonnées par le pays natal, mais retourner leur donne également l'occasion d'avoir une certaine prise sur lui. Sans nécessairement s'affranchir de celui-ci, elles ont la possibilité de s'écarter des normes afin de redonner une certaine cohérence à leurs souvenirs et à leur être. Différentes pratiques de l'espace permettent de mieux comprendre les dynamiques à l'œuvre dans les romans, notamment les relations à

l'espace. Les protagonistes sont à la fois produits de l'espace et usagères de cet espace, c'est-à-dire qu'elles ont la faculté d'outrepasser les normes et de le détourner de son usage prévu.

Les pratiques de l'espace réfèrent au concept défini par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*. Il faut cependant noter que De Certeau emploie les termes de lieu et d'espace d'une manière différente que celle utilisée jusqu'à maintenant. D'un côté, le lieu est « l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. [...] Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. » (De Certeau 208) D'un autre côté, « Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient » (De Certeau 208). Si le lieu est associé à la staticité, l'espace s'accomplit dans la transformation : « En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi, la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit » (De Certeau 208). Bien que la terminologie de De Certeau diffère de celle que nous avons utilisée, on retrouve aussi chez ce dernier l'idée de construction associée au lieu, tel que défini par les théoriciens que nous avons mis de l'avant précédemment, et de son aspect relationnel.

Les pratiques de l'espace « renvoient à une forme spécifique d'*opérations* (des "manières de faire"), à "une autre spatialité" (une expérience "anthropologique", poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée. Une ville *transhumante*, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte claire de la ville planifiée et lisible. » (De Certeau 174) L'investissement de l'espace par la marche produit une fiction qui remplace ce qui était autrefois le légendaire : « Le voyage (comme la marche) est le substitut des légendes qui ouvraient l'espace à de l'autre » (De Certeau 193). Ainsi, le déplacement est un acte producteur de sens : « Ce que produit cet exil marcheur, c'est très précisément le légendaire qui manque à présent dans le lieu proche; c'est une fiction, qui a d'ailleurs la double caractéristique, comme le rêve ou la rhétorique piétonnière, d'être l'effet des déplacements et de condensations » (De Certeau 194). Les pratiques signifiantes sont des pratiques qui créent de l'espace. Nous utiliserons cette notion de pratiques de l'espace au travers des chapitres suivants afin de montrer comment les protagonistes de notre corpus sont usagères de l'espace. Si le retour sur les lieux natals force Flora Fontanges et la narratrice de *Surfacing* à revivre certains souvenirs et à adopter une certaine posture dans l'espace, les deux femmes sont aussi investies du pouvoir de déroger du tracé établi et de transformer l'espace en retour.

Le retour au pays natal : la quête du *sense of place*

En plus de mettre en scène des déplacements dans l'espace et différentes pratiques que les protagonistes utilisent pour agir sur leur récit mémoriel ou leur identité, *Le premier jardin* et *Surfacing* proposent des espaces dont le caractère évolue au fil du

temps. Le statut des lieux change au cours du récit, tout comme les personnages. Ce qui fait que les protagonistes peuvent malgré tout se situer est ce qu'on pourrait appeler le « *sense of place* ». Pour Casey, on arrive généralement à se situer grâce au corps : « Moving bodies on land or at sea provide us with oriented and orienting placescapes. From being lost in space and time (or, more likely, lost to them in era of modernity), we find our way in place » (Casey 29). Nous verrons plus loin toute l'importance accordée au corps physique dans l'espace, notamment grâce aux paysages sensoriels. Il faut noter que ces « moving bodies » ne réfèrent pas uniquement à un mouvement physique, mais aussi à des émotions (*moved*). Cependant, il arrive que le corps nous fasse défaut ou nous induise en erreur. Il en est de même pour le paysage : « Landscape itself, usually a most accomodating presence, can alienate us » (Casey 34). Ce sentiment de ne pas être chez soi ou à sa place est « intrinsic to habitation itself » (Casey 34). L'expérience du déplacement, notamment, peut remettre en question la manière dont on se situe par rapport au temps et à l'espace.

Pour Fredric Jameson, selon une idée attribuée à Kevin Lynch dans *The Image of the City*, une ville aliénée est un espace que les individus sont incapable de situer ou dans lequel ils ne peuvent se situer, mentalement ou physiquement. On peut cependant se demander si ce sont vraiment les lieux, ou plutôt les personnages qui les habitent, qui seraient aliénés. Pour Jameson, la désaliénation passe par la remise en perspective du lieu, ce qui permet de lui redonner son unité et son sens :

Disalienation in the traditional city, then, involves the practical reconquest of a sense of place and the construction or reconstruction of an articulated

ensemble which can be retained in memory and which the individual subject can map and remap along the moments of mobile, alternative trajectories.

(Jameson 51)

C'est grâce à ce *sense of place* si l'on est capable de s'imaginer comme faisant partie d'un ensemble plus grand que soi, tel la ville ou la communauté. Se situer dans l'espace, c'est avoir le sentiment d'appartenir à des lieux et d'entretenir des liens avec les gens qui les habitent ou qui gravitent autour de soi. Notre hypothèse est que nos protagonistes, confrontés à leur retour au pays natal dans une optique dystopique, sont privées de ce *sense of place*. Sa reconquête passe par la quête mémorielle et identitaire des personnages, car les dynamiques spatiales, mémorielles et identitaires sont étroitement liées. Les pratiques de l'espace, telles le déplacement et la transgressivité, permettent aux personnages de remettre en question leur identité, tout comme leur statut dans l'espace. Leur difficulté à se situer dans l'espace du retour tient aussi au fait que, vu la double nature de ce dernier, elles y habitent à la fois leur passé et leur présent, ou qu'elles y sont habitées par leur passé et leur présent, d'où l'intérêt du non-lieu d'Alexis Nouss, sur lequel nous reviendrons.

Chapitre 2. Retour et mémoire

Une mémoire enracinée dans l'espace

Le premier jardin et *Surfacing* développent tous deux l'idée d'une mémoire qui réside dans l'espace et plus particulièrement dans certains lieux privilégiés. Pour Flora Fontanges, la ville, mais plus précisément certains quartiers, voire certains appartements, sont des portes d'entrée dans la mémoire : « Il suffirait de la tourner dans sa main, avec précaution, cette poignée brillante, pour avoir accès à tout l'appartement de M. et Mme Eventurel qui ont adopté une petite fille rescapée de l'hospice Saint-Louis » (*PJ* 38). Le retour confronte également la narratrice anonyme de *Surfacing* aux lieux de son enfance, qui remettent en question son rapport à l'espace mais aussi à elle-même : « I've driven in the same car with them before but on this road it doesn't seem right, either the three of them are in the wrong place or I am » (*S* 4). L'étude de l'interaction entre les dynamiques mémorielles et spatiales est riche de sens dans ces romans.

Déjà, en 1957, dans sa *Poétique de l'espace*, Bachelard attirait l'attention sur les liens qui unissent mémoire et espace, la première se cristallisant dans le second :

On ne peut revivre les années abolies. On ne peut que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. (Bachelard 28)

La mémoire s'ancre donc dans l'espace, et celui-ci en conserve les traces. La mémoire peut être abordée selon une variété de points de vue, qu'il s'agisse de la biologie, de la psychologie, de la psychanalyse, de l'histoire, de l'anthropologie, etc. La plupart s'entendent cependant pour dire que la mémoire possède des ancrages spatiotemporels : « D'un point de vue bi-logique, la mémoire ne peut se constituer en tant que telle qu'à partir du moment où un certain événement ou une expérience peut être situé dans le temps et dans le lieu de son avènement, c'est-à-dire lorsqu'une expérience s'inscrit dans le temps et dans l'espace où elle advient » (Fink 58). C'est un processus. Pour ce qui est du retour, sa dimension temporelle s'exprime « à l'aide de la mémoire qui ramène le passé [...] au présent et renvoie le présent (l'exil) au passé. » (Noël, *Le déplacement de la mémoire* 7) Pour Alex Noël, la mémoire est une forme du passé. Ainsi, Flora Fontanges « est celle qui le conserve [le passé] pour le rappeler au présent : son champ de connaissance est bel et bien mémoriel, en ce sens que la mémoire n'est pas un contenu, mais une forme. Le passé, sous la forme du souvenir, est le contenu qu'elle organise. » (« Le personnage féminin » 81) À un autre niveau, la mémoire est en quelque sorte la possibilité de « retourner », de cheminer à l'intérieur de soi afin de retrouver l'événement au moment et à l'endroit où il a eu lieu.

Pierre Nora, dans *Les lieux de mémoire*, définit une mémoire vraie en opposition à l'histoire :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. (Nora xix)

La mémoire se réactualise, elle est en mouvement, contrairement à l'histoire, « représentation du passé » (Nora xix) relative, privée de spontanéité, problématique et incomplète. Si parler de mémoire et d'espace fait écho à l'expression « lieux de mémoire » de Nora, notre étude ne se porte cependant pas tant vers ceux-ci, qui se définissent comme des artifices culturels qui remplacent les véritables milieux de mémoire, qu'aux relations entre lieux et mémoire dans les romans de notre corpus. En parlant de la mémoire vraie, Nora ajoute également : « La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. » (Nora xix) Cette relation au concret se retrouve notamment dans nos deux romans dans l'importance apportée aux perceptions sensorielles, comme on le verra plus loin. La mémoire dont parle Nora est en fait plusieurs mémoires : « il y a autant de mémoires que de groupes ; [...] elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. » (Nora xix) Ainsi, chaque roman convoque différents types de mémoire, qui convergent tous ultimement vers la mémoire personnelle des protagonistes. Ce qui frappe cependant, c'est d'abord le refus de celle-ci chez Flora Fontanges et la narratrice de *Surfacing*.

L'oubli et la disparition

Comme on l'a vu précédemment, le retour amène les protagonistes à constater que le temps a passé sur les lieux de leur enfance. Ce qui témoigne de l'absence des lieux, c'est donc les souvenirs qu'elles ont conservés, figés dans un « avant », comme le montre ce passage où Flora Fontanges arrive à Québec : « Il n'y a plus de gare. Une baraque en plein champ en tient lieu. Le train s'arrête dans un terrain vague. Quelqu'un affirme que c'est là. On est arrivé » (*PJ* 13). Flora Fontanges devient le témoin de l'absence, gardienne de la mémoire de ce qui n'est plus. L'héroïne de *Surfacing* est elle aussi en possession d'une mémoire de l'absence, du vide de l'espace, qui se révèle dès les premières pages, lors de retour sur la route pour se rendre au village : « The road ought to be there, but instead there's a battered chequerboard, the way is blocked » (*S* 4). La route, le village et l'île ont changé, mais elle résiste à cela aussi longtemps qu'elle le peut.

Comme le souligne Noël, en s'appuyant sur Daunais, tout ce que possèdent les protagonistes qui retournent et qui sont confrontés à la disparition est leur mémoire :

une fois constatée la disparition du monde qu'il considère sien, le personnage romanesque doit affronter le fait que la vie ne cesse pas de se poursuivre et le temps de s'écouler. Or pour décider d'une conduite à tenir, pour avancer dans ce temps, il n'a pas d'autre choix que de recourir aux souvenirs qu'il a emportés avec lui et qui constituent son trésor. (Daunais 24)

Dans *Surfacing* comme dans *Le premier jardin*, on ne peut toutefois pas qualifier les souvenirs des protagonistes de « trésor ». Flora Fontanges traîne ses souvenirs comme un

fardeau : « Comment ne pas s’imaginer à loisir le bond de joie de la prisonnière qui brise ses chaînes, devient libre et légère, sans souvenirs, attentive seulement au soir qui descend sur la ville? » (*PJ* 123). Se souvenir est pénible, voire inaccessible. L’héroïne d’Atwood exprime elle aussi un désir d’oubli de certains événements qu’elle décrit et réactive pourtant dans sa mémoire : « I have to behave as though it doesn’t exist, because for me it can’t, it was taken away from me, exported, deported. A section of my own life, sliced off from me like a Siamese twin, my own flesh cancelled. Lapse, relapse, I have to forget » (*S* 46). L’oubli est présenté comme une nécessité, mais en nommant ce qu’elle désire faire disparaître, la protagoniste garde toutefois ses souvenirs vivants.

Dans ces deux cas, il nous semble donc plus juste de parler de disparition que d’oubli : « la disparition ne cesse de se rappeler à nous et de nous hanter, tandis que l’oubli est l’épuisement total, c’est-à-dire à la fois la vacuité et l’arrêt, de ce qui n’est plus » (Daunais 13). Le grand drame des deux héroïnes est celui de l’impossibilité d’oublier. Cela est exprimé clairement chez Flora Fontanges, alors qu’elle parcourt la ville et que remontent des images contre lesquelles elle ne peut lutter : « “Le temps passé n’est plus”, cette phrase, bénie entre toutes, aucun ange ne la prononcera-t-il jamais à son oreille? » (*PJ* 123). Pour Flora, « la mémoire est dangereuse, des images douloureuses risquent de remonter à la surface en ces lieux de retrouvailles » (Ancrenat 220). Ancrenat énonce donc clairement que c’est le fait de se trouver sur les lieux du retour qui permet à cette mémoire de faire surface. Pour résister à cela, l’héroïne tombe dans ce que Falardeau appelle un exil mnémonique : « Avec l’aide de Raphaël, Flora vivra son exil mnémonique sous deux modes distincts : un exil forcé, vers son enfance régie par une

rigidité écrasante; et un autre, volontaire, où elle s'abandonnera librement et allégrement à la reconstitution spatiale et temporelle de la Nouvelle-France » (Falardeau 561). Cependant, au tout début du roman, on affirme que « Flora Fontanges est sans mémoire. Elle doit faire un effort pour se rappeler que sa fille n'était ni à la gare ni à l'hôtel, hier soir » (*PJ* 16). Si elle craint sa mémoire personnelle, Flora Fontanges n'a cependant aucun mal à explorer la mémoire collective, remontant jusqu'au premier jardin de Nouvelle-France. Le jeu et l'interprétation sont des moyens détournés de réinterpréter la grande Histoire comme la petite.

L'actrice utilise donc certains souvenirs spécifiques afin de nourrir ses rôles. Si Québec acquiert pour elle une signification symbolique, c'est qu'il s'agit du lieu où elle refoule sa mémoire : « Tant qu'elle jouera un rôle, sa mémoire se tiendra tranquille et ses propres souvenirs de joie ou de peine ne serviront qu'à nourrir des vies étrangères. Ce n'est pas rien d'être actrice et de refouler son enfance et sa jeunesse dans la ville comme des mauvaises pensées. » (*PJ* 106). La ville se fait réceptacle. Ainsi, la destruction de certains lieux pour elle chargés de sens est réconfortante : « Pour ce qui est de la rue Plessis, rien à craindre de ce côté. Elle a très bien vu sur le plan que cette rue n'existe plus, ni les rues avoisinantes. On a démolé tout le quartier (...). Mais où sont passés les gens qui habitaient là? » (*PJ* 37). Pour elle, les lieux font partie intégrante des souvenirs qu'elle garde des événements, mais aussi des gens. Il est cependant faux de prétendre que la destruction des lieux entraîne aussi la disparition des êtres ainsi que la destruction des souvenirs qui y sont associés. La mémoire réside aussi dans les ruines.

Dans *Surfacing*, le désir d'oubli est aussi un refus du changement, témoin du temps qui passe. La disparition, ne permettant pas à la narratrice d'oublier totalement, la force à comparer ses souvenirs aux faits et aux événements. Si, au départ, tout semble à sa place sur l'île, rapidement le passage du temps et l'absence des êtres qui l'ont habitée se fera sentir. Aux yeux de l'héroïne, qui vit dans une logique binaire, tout ce qui a été déplacé est « wrong », ou mauvais. La découverte d'un nouveau four, chez Paul et Madame, le couple d'amis de ses parents, est comparée à une trahison : « I felt betrayed, she should have remained loyal to her wood range » (S 16). À l'opposé, ce qui lui semble intouché ou qui correspond à ses souvenirs est « right » : « The right smell, cedar and wood stove and tar from the oakum stuffed between the logs to keep out the mice » (S 33). On verra que les odeurs font partie d'un paysage sensoriel qui, parce qu'il correspond aussi au passé, contribue pendant un moment à la conforter dans son refus d'admettre que le retour dans l'espace ne permet pas un retour dans le temps. Par contre, il est intéressant de noter que ce qu'elle a oublié de manière involontaire la rend inconfortable : « I recall now having painting them when I was twelve or thirteen; the fact that I'd forgotten about them is the only thing that makes me uneasy » (S 33). Ainsi, le retour à l'espace natal la confronte aux failles dans son propre récit du passé. Car elle vit bel et bien dans un récit en marge de la réalité, créé de toutes pièces afin de combler les vides et les creux de sa mémoire, mais aussi de son identité.

Il est cependant difficile de dire si la narratrice de *Surfacing* ment délibérément ou si elle souffre d'amnésie volontaire. Elle sème toutefois certains indices qui laissent entendre que quelque chose cloche : « My friends' pasts are vague to me and to each

other also, any one of us could have amnesia for years and the others wouldn't notice » (S 27). Cette phrase, dont la valeur presciente ne sera révélée que bien plus tard, énonce en fait ce sur quoi tout le récit est bâti : un doute quant à la fiabilité de la mémoire de la narratrice. C'est le retour sur les lieux de l'enfance qui permet finalement l'ouverture d'une brèche dans le récit mémoriel fictif de la protagoniste, car il confronte son souvenir du lieu avec le lieu tel qu'il est :

How have I been able to live so long in the city, it isn't safe. I always felt safe here, even at night.

That's a lie, my own voice says out loud. I think hard about it, considering it, and it is a lie: sometimes I was terrified, I would shine the flashlight ahead of me on the path, I would hear a rustling in the forest and know it was hunting me, a bear, a wolf or some indefinite thing with no name, that was worse.

I look around at the walls, the window; it's the same, it hasn't changed, but the shapes are inaccurate as though everything has warped slightly. I have to be more careful about my memories, I have to be sure they're my own and not the memories of other people telling me what I felt, how I acted, what I said: if the events are wrong the feelings I remember about them will be wrong too, I'll start inventing them and there will be no way of correcting it, the ones who could help are gone. I run quickly over my version of it, my life, checking it like an alibi; it fits, it's all there till the time I left. Then static, like a jumped track, for a moment I've lost it, wiped clean; my exact age even, I shut my eyes, what is it? (S 72)

L'héroïne examine ses propres souvenirs comme s'ils lui étaient étrangers. En plus de remettre en question le contrat de lecture entre le lecteur et la narratrice, ce passage montre que la relation de la narratrice à sa propre mémoire est aussi compromise. Les années qui se sont écoulées entre son départ de l'île et son retour sont caractérisées par un flou mémoriel. La protagoniste a cependant effectué un travail de construction visant à colmater les trous de son récit, pas tant pour se justifier auprès des autres que pour rétablir une cohérence et une unité dans son propre récit. Accepter de se souvenir des événements tels qu'ils se sont déroulés et dont elle a été dépossédée lui permettra éventuellement de se réapproprier son passé et de s'en extraire définitivement.

Les *sensescapes* et l'émergence d'une mémoire sensorielle

Si la mémoire est enracinée dans l'espace, le retour sur les lieux de l'enfance confronte les héroïnes d'Atwood et d'Hébert à l'impossibilité d'oublier. Le retour au pays natal les met face à ce qui n'est plus, mais aussi aux traces de ce qui a été, et de ce qui pourrait être. On constate que l'espace leur impose en quelque sorte une mémoire par le biais des paysages sensoriels, ou *sensescapes*. En effet, *Le premier jardin* et *Surfacing* développent tous deux des paysages sensoriels complexes et particuliers qui jouent un rôle central dans les romans. La question du rapport au corps, outil de perception du monde extérieur, mais aussi de représentation, est omniprésente dans les deux textes. Le recours aux cinq sens est utilisé pour appréhender l'espace, pour se situer, voire s'ancrer. On ne parle cependant pas uniquement de se situer physiquement, mais également mentalement, ou intérieurement. À partir de là se développe aussi dans les romans l'idée

d'une mémoire sensorielle, qui s'ajoute à d'autres formes de mémoire, qui contribue au final à les situer dans l'espace.

La définition du *sensescape* selon Porteous

On pénètre comme les protagonistes dans la ville et dans l'île à partir de toutes les descriptions polysensorielles qui en sont faites. Celles-ci composent différents *sensescapes*, ou paysages sensoriels. *Sensescape* est un terme développé par le géographe canadien John Douglas Porteous afin de refléter la polysensorialité et les multiples facettes sensorielles qui composent l'espace. Les textes littéraires, que ce soit par le biais de la description ou de l'évocation, traduisent bel et bien le fait que l'espace ne se limite pas à sa composante visuelle. L'action se déroule dans un cadre tridimensionnel qui comporte également ses odeurs, ses sons, ses textures, ses couleurs, ses volumes, bref, tout un relief polysensoriel. Dans *Landscapes of the Mind*, Porteous propose une approche holistique de la géographie, où il affirme l'existence d'une géographie imaginée ou une géographie ressentie, tout aussi réelle que la première. Il critique l'empire qu'exerce la vue sur les autres sens et encourage à redonner de l'importance aux sens non visuels, moins intellectuels, qui ont le pouvoir de faire appel à l'affect et de réveiller des émotions plus puissantes. L'environnement est un élément participatif et le paysage devient sujet, ce qui va dans le sens des prémisses que nous avons énoncées précédemment.

L'approche du géographe canadien, dont s'inspire d'ailleurs la géocritique de Westphal, brouille les frontières entre paysage réel et paysage imaginaire. Comme le dit J.W. Watson (1968) :

Not all geography derives from the earth itself; some of it springs from our *idea* of the earth. This geography within the mind can at times be the effective geography to which men adjust and thus be more important than the supposedly real geography of the earth. Man has the particular aptitude of being able to live by the notion of reality which may be more real than reality itself. (Porteous 8)

Peut importe alors de savoir si le paysage décrit est conforme au paysage référentiel. On admet que ce que l'on perçoit de l'espace et comment on le perçoit comptent autant que l'espace lui-même. Le paysage est une construction qui ne prend vie que dans le regard de l'observateur : « Landscape, whether in the physical environment or in the form of a painting, does not exist without an observer. Although the land exists, "the scape is a projection of human consciousness, an image received" (Erlich 1987) » (Porteous 4). Cette idée rejoint celle du lieu comme construction, tel que nous l'avons vu au premier chapitre, mais aussi la théorie de Casey comme quoi le lieu ne peut exister qu'à travers l'expérience qu'en fait le corps : « Place is what takes place between body and landscape » (Casey 29). En fait, la manière dont l'individu perçoit l'espace révélerait aussi quelque chose de ce dernier, selon une idée que Porteous emprunte à J.K. Wright : « [it] is not so much what we perceive but how we feel about what we perceive that is crucial to an understanding of our behaviour and ourselves » (Porteous 8). Ainsi, l'étude des différents *sensescapes* permettrait, ultimement, une meilleure compréhension de

l'être. Pour Westphal, qui désire faire appel à une plus grande polysensorialité, « L'expérience du contexte transite par l'ensemble des sens » (*La géocritique* 215). La sensorialité « permet une conformation de l'individu au monde » et « concourt à la structuration et à la définition de l'espace » (*La géocritique* 216). L'être ne peut donc pas être pensé en dehors de l'espace et de sa relation polysensorielle avec ce dernier.

Porteous distingue les *sensuous worlds*, qui permettent de tracer un portrait du paysage à partir des différents sens, des *landscapes of metaphor*. Les *sensuous worlds* sont fragmentaires et localisés dans le temps et dans l'espace. Ils peuvent être étudiés ensemble ou séparément. Selon Westphal, « Lorsqu'on examine la représentation de l'espace selon une perspective polysensorielle, on est confronté, dans la plupart des cas, à une synesthésie, surtout si l'objet de l'étude est un espace complexe et saturé » (*La géocritique* 220). Cette notion de synesthésie peut être collective ou intersubjective. La perception offerte par les sens varie selon l'observateur et sa représentation est influencée par le point de vue.

D'un autre côté, les paysages métaphoriques, ou paysages intérieurs, mettent l'accent sur la relation entre notre environnement extérieur et l'idée que nous nous en faisons. On sait notamment que Margaret Atwood est sensible à l'idée d'associer les paysages extérieurs et intérieurs : « les paysages des poèmes sont souvent des paysages intérieurs, les cartes d'un état d'esprit » (*Essai sur la littérature* 47). La littérature est ainsi un outil privilégié qui permet d'explorer cette relation et de faire le lien entre l'extérieur et l'intérieur : « One of the approaches of humanistic geography involves the

critical assessment of imaginative literature for its insights into the relationship between inner and outer landscapes » (Porteous 9). Cependant, *Le premier jardin* vient brouiller cette distinction nette entre intérieur et extérieur : « Le noir de la nuit l'entoure, lui passe sur la face, sur le corps, opaque et visqueux, pénètre ses veines, change en ténèbres la source vermeille de son cœur. Flora Fontanges est hantée, devient elle-même la nuit profonde, ouverte et visitée » (*PJ* 134). *Surfacing* va également au-delà de la distinction entre *sensuous worlds* et *landscapes of metaphor*, la narratrice allant jusqu'à se fondre complètement et ne faire qu'un avec le paysage extérieur. Cela sera d'ailleurs approfondi au chapitre suivant.

Sentir et se situer

Si les espaces du *Premier jardin* et de *Surfacing* semblent si complexes, si réels, c'est peut-être à cause de leur profonde polysensorialité. Les auteurs nous les donnent à voir, mais aussi à entendre, à sentir, à toucher. Pour les protagonistes, les lieux du retour sont reconstruits à partir d'une géographie ressentie. C'est d'abord par le biais des sens que Flora Fontanges aborde les lieux, et surtout la ville : « La petite place sous sa fenêtre est éclaboussée de soleil. Des calèches fraîchement lavées, les roues rouges luisantes d'eau, des chevaux, le nez dans leurs picotins d'avoine. Des cochers s'interpellent. L'odeur des frites se mêle aux senteurs fortes du crottin » (*PJ* 15). Couleurs, sons, odeurs, tout y est pour une expérience polysensorielle complète. L'odorat acquiert une place particulièrement importante dans le roman, car les odeurs sont investies du pouvoir de faire voyager dans l'espace ou dans le temps : « l'odeur de sueur qui accompagne tous les déplacements légers de la danseuse besogneuse nous transporte hors du monde »

(PJ 119). En fait, dans le roman d'Hébert, l'odeur possède un pouvoir d'évocation si fort qu'elle est littéralement source de vie : « Un jour, notre mère Ève s'est embarquée sur un grand voilier, traversant l'océan, durant de longs mois, pour venir vers nous qui n'existions pas encore, pour nous sortir du néant et de l'odeur de la terre en friche » (PJ 100). Ainsi, dans *Le premier jardin*, le paysage sensoriel vient situer physiquement Flora Fontanges, mais il fait davantage : investi d'une force créatrice, le *sensescape* façonne le lieu mais aussi ceux qui l'habitent.

Dans le roman, la fascination pour la ville et l'espace n'est pas uniquement l'apanage de Flora Fontanges. Le groupe de jeunes gens rassemblé autour d'Éric, auprès duquel s'était réfugiée sa fille Maud avant sa fugue, met en application une forme de retour à la terre, aux sens premiers, au « goût du monde à sa naissance » (PJ 73) :

Tous ces garçons et ces filles l'entourent et s'exercent à la patience des travaux manuels, demeurent à l'écoute de leurs cinq sens, cultivés comme des merveilles. Savoir ce que font le chaud et le froid, apprendre le sec et le mouillé, l'amer et le salé, le lisse et le raboteux, connaître l'effort des muscles qui soulèvent et portent le poids des choses, respirer l'odeur de la ville, saisir le passage de la lumière sur le fleuve, communiquer directement avec la terre, n'avoir ni voiture ni moto, parcourir la ville, pas à pas, au rythme de son cœur, apprendre la terre avec tout son corps, comme un petit enfant qui découvre le monde. (PJ 73)

Au-delà du vœu de simplicité volontaire fait par les participants de la commune, il y a un désir de reconnecter avec le concret, avec la terre, et plus largement avec les lieux,

l'espace. De par la répétition de gestes qui ont été posés depuis le début des temps, il y a la recherche du lien qui les unit aux autres. Les travaux manuels témoignent aussi de la réactivation d'un savoir ancestral, et à travers lui à la recherche d'une mémoire ancestrale dont l'atteinte au final est peut-être plus fantasmée que réelle. Selon Nora, la mémoire vraie est « aujourd'hui réfugiée dans le geste et l'habitude, dans les métiers où se transmettent les savoirs du silence, dans les savoirs du corps, les mémoires d'imprégnation et les savoirs réflexe » (Nora xxv). Cette mémoire est un moyen de reconnecter avec les lieux. Ce désir de toucher et de sentir, de connaître avec le corps, est aussi un désir de s'ancrer, de prendre racine. Bien qu'elle ne fasse qu'observer le groupe sans véritablement se joindre à eux, Flora Fontanges est habitée par le même désir : « Depuis toujours, elle est sans racines et rêve d'un grand arbre, ancré dans la nuit de la terre, sous la ville, soulevant l'asphalte des trottoirs et des rues, rien qu'avec le souffle noir de son haleine souterraine » (*PJ* 124). Flora Fontanges est peut-être plus proche de la figure du flâneur que des jeunes de la commune. Ainsi s'exprime Nuvolati à propos du flâneur :

Il est intéressant d'observer comment son analyse part justement du corps de la ville pour se conclure ensuite sur la possibilité d'exercer les cinq sens – ouïe, vue, tact, odorat et goût – dans la ville elle-même. Il ne s'agit pas d'une physicité repliée sur elle-même, elle incarne au contraire le désir de contact. (Nuvolati 5)

Le chemin que l'actrice parcourt pour rentrer au pays, mais aussi celui qu'elle parcourt dans la ville, peut être vu comme une tentative de créer des liens à travers le lieu.

Surfacing développe également un *sensescape* propre à l'espace du retour, fortement associé à la nature sauvage et à l'insularité : « it had the cured hide smell of woodsmoke mingled with sweat and earth, fish lingering, smell of the past » (S 130). L'absence s'inscrit également dans ce *sensescape* marqué par la disparition : « What I want to do is shout "Hello!" or "We're here!" but I don't, I don't want to hear the absence » (S 30). Le paysage sensoriel est cependant assujéti à la perception subjective de celui qui le reçoit. Ainsi, aux yeux de la protagoniste, certains sons font office de frontière : « Birdsong wakes me. [...] I listen, my ears are rusty, there's nothing but a jumble of sound. They sing for the same reason trucks honk, to proclaim their territories: a rudimentary language » (S 39). Les paysages sensoriels peuvent réunir comme ils peuvent diviser.

Dans le roman, l'exemple le plus marquant associé aux paysages sensoriels est probablement l'épisode où la narratrice et ses compagnons sortent de l'île et rencontrent un héron suspendu à un arbre : « It was behind me, I smelled it before I saw it; then I heard the flies. The smell was like deaying fish. I turned around and it was hanging upside down by a thin blue rope tied around its feet and looped over a tree branch, its wings fallen open » (S 119). Comme le souligne Sherrill Grace, l'utilisation du pronom indéfini pour désigner le héron amène le lecteur à d'abord saisir cet épisode à partir de la sensorialité : « we are thrust into an unknown situation which we must experience, through our senses » (Grace 101). Comme à plus d'une occurrence dans le roman, l'odorat précède les autres sens. Pour Grace, l'usage des perceptions sensorielles dans le roman est une manière d'atteindre une autre forme de compréhension :

The question of visual perception is central in *Surfacing*, for the heroine must learn to “see” in order to be whole. In passages like this she (with the reader) is led to visual perception through the more highly contextual senses of smell and hearing in order to fully experience the impact of the moment.
(Grace 101)

Grace utilise cependant le concept de « vision » pour celui de « compréhension », ce qui ramène les sens non visuels à une forme d’intellectualisation, comme l’a critiqué préalablement Porteous. On comprend néanmoins qu’appréhender l’espace et les événements par le biais de ses *sensescapes* et permet à l’héroïne de recréer une unité dans son expérience du lieu mais aussi dans sa perception d’elle-même. La polysensorialité renouvelle donc la compréhension de l’espace, en permettant une compréhension globale, qui n’est pas nécessairement linéaire. Pour les protagonistes, cela contribue à unifier une vision fragmentaire et à faire émerger une mémoire sensorielle.

L’émergence d’une mémoire sensorielle

À partir de cet espace polysensoriel se développe chez les protagonistes une mémoire sensorielle, qui prend dans *Le premier jardin* la forme d’une concordance entre sensation et souvenir :

Depuis longtemps, Flora Fontanges est persuadée que, si un jour, on arrive à tout rassembler du temps révolu, tout, exactement tout, avec les détails les plus précis – air, heure, lumière, température, couleur, textures, odeurs, objets, meubles –, on doit parvenir à revivre l’instant passé dans toute sa fraîcheur. (*PJ* 104)

Selon Neil Bishop, ce désir de « revivre l'instant passé à l'aide de la re-création sensorielle » (Bishop 229) est une forme d'*anti-exil*, un « exil désexilant » (Bishop 228) qui permet à la protagoniste d'échapper à l'aliénation.

Cependant, la mémoire sensorielle n'est peut-être pas aussi libératrice pour Flora Fontanges que l'affirme Bishop. Le désir conscient de revivre le passé à travers les sensations physiques ne se contrôle pas. Il est plutôt imposé à Flora au cours de ses pérégrinations dans la ville :

Voici que des images surgissent, à la vitesse du vent, plus rapides que la pensée, une promptitude folle, tandis que les cinq sens ravivés ramènent des sons, des odeurs, des touchers, des goûts amers et que se déchaînent les souvenirs, en flèches précises, tirées des ténèbres, sans répit. (*PJ* 167)

Ainsi, si Flora Fontanges peut redonner vie aux femmes de l'Histoire du Québec par le biais du jeu et du théâtre, son propre passé lui est difficilement accessible. La mémoire personnelle prend plutôt la forme d'un surgissement : « Ça doit être ça tomber en enfance, pense-t-elle, une petite digue qui cède dans le cerveau, et le passé surgit, dru comme le mercure, envahit le présent et le noie, tandis que la mort saisit le vif, comme dit la loi » (*PJ* 39).

Dans le roman, l'idée d'une mémoire sensorielle issue de l'espace n'est cependant pas exclusive à Flora Fontanges. On voit qu'un désir d'extrême conscience sensorielle est aussi présent chez Raphaël :

Raphaël dit que leur plus grand rêve, à Maud et à lui, c'était de vivre une journée entière, sans en perdre un instant. Une attention extrême au passage du temps sur la ville, tout comme s'ils se trouvaient changés en un sensible cadran solaire, capable de capter la plus petite vibration de la lumière, cela du matin au soir, sans que leur vigilance fléchisse, ni le goût de l'instant qui passe. (*PJ* 43)

L'amant de sa fille admet toutefois que ce rêve est ne s'est cependant jamais réalisé : « ils ont toujours raté leur coup, faute d'attention continue » (*PJ* 43). Ce n'est donc pas consciemment que les protagonistes peuvent utiliser cette mémoire sensorielle, qui n'est pas facilement accessible : « Peut-être avec vous, madame Fontanges. C'est déjà commencé, vous et moi, depuis ce midi. Mais vous êtes trop distraite, madame Fontanges. » (*PJ* 43). La remémoration sensorielle ne peut être provoquée ou simulée.

Ainsi, pour Flora Fontanges, le parcours mémoriel est indissociable de son parcours physique dans la ville : « Elle doit rebrousser chemin. Retourner côte de la Couronne. S'est jurée d'aller jusqu'au bout de cette côte qui n'en finit pas. Désire, d'un désir égal, aller jusqu'au fond de sa mémoire » (*PJ* 166). Sa mémoire émerge de l'espace : « Déjà, elle a regardé du plus loin qu'elle a pu, tout le long de la rue, jusqu'à l'église du Faubourg. Comme pour s'assurer que rien de menaçant ne pouvait venir de ce côté » (*PJ* 29). Les *sensescares* font remonter des souvenirs face auxquels elle est impuissante : « Flora is insidiously invaded by thoughts, sounds and sights from the past, defying censorship » (Chapman, *Siting the Quebec Novel* 193).

Surfacing développe également cette idée de mémoire sensorielle, qui joue cependant un rôle différent dans le roman. Il y a plusieurs événements dont la protagoniste ne se souvient plus clairement. En retrouvant le *sensescape* du pays natal, elle arrive cependant à retrouver des bribes de mémoire : « The sound is one of the first thing I remember, that was what warned them » (S 13). Au début du roman, l'héroïne croit donc être en possession d'une mémoire, qui ne se révèle en fait qu'être constituée de « Random Samples », du nom du titre de film que désire tourner David, un des compagnons qui l'accompagne. Ce dernier se révèle être animé par des motifs douteux, et la protagoniste jettera finalement la pellicule du film au fond du lac. Il ne s'agit pas d'une manière d'effacer le passé ou de nier le temps perdu, mais au contraire d'un moyen de reprendre possession de son histoire, de manière à s'assurer à ce qu'elle ne soit pas racontée par les autres mais bien selon sa perspective à elle. Ce faisant, elle rompt avec les normes et avec ce qui est attendu d'elle.

La mémoire sensorielle permet surtout à la narratrice de *Surfacing* de faire le tri parmi ses souvenirs inventés et les événements qui ont réellement eu lieu. Elle reconnecte ce faisant avec la mémoire vraie. Ainsi, si elle avait d'abord déguisé son avortement passé en mariage, c'est le paysage sensoriel associé à ce souvenir qui révèle que quelque chose cloche :

At my wedding we filled out forms, name, age, birthplace, blood type. We had it in a post office, a J.P. did it, oil portraits of former postmasters presided from the beige wall. I could recall the exact smells, glue and humid socks and

the odour of the second-day blouse and crystallized deodorant from the irritated secretary, and, from another doorway, the chill of antiseptic. (S 90)

Ainsi, le paysage sensoriel est exact, mais c'est l'événement qui n'est pas le bon. Les indices de la mémoire vraie sont partout, mais la protagoniste ne peut ou ne veut pas les voir. Au contact du *sensescape* de son enfance, localisé dans le temps et dans l'espace et donc ancré dans le réel, elle parvient cependant à démêler le vrai du faux. Si sa mémoire est faillible, ses perceptions ne le sont pas. Dans ce cas-ci il nous semble que la mémorielle sensorielle joue réellement une fonction de désaliénation pour la protagoniste, lui permettant de reprendre le contrôle de son narratif mémoriel.

Ainsi, le retour au pays natal modifie le rapport des deux protagonistes avec l'espace, mais aussi avec leur propre mémoire. La remémoration personnelle n'est cependant pas présentée comme une quête pour les protagonistes. Ce n'est pas ce qui les motive à agir ou qui motive leur retour. Au contraire, c'est au contact du lieu qu'elles se réapproprient une mémoire, qui leur est en quelque sorte imposée par le biais du paysage sensoriel. *Le premier jardin* montre que la mémoire sensorielle ne peut être esquivée ou évitée. Dans la ville, Flora est effectivement « livrée à sa propre mémoire » (PJ 43). Cependant, parcourir physiquement la ville permettra ultimement d'aller au fond de sa mémoire personnelle, mais pas d'y échapper ni de « Redevenir neuve et fraîche sur sa terre originelle, telle qu'au premier jour, sans mémoire » (PJ 134) comme elle l'aurait souhaité. Pour la narratrice de *Surfacing*, au contraire, le contact du paysage sensoriel du pays natal donne lieu à une reconquête de la mémoire vraie. Reprendre le contrôle de son narratif mémoriel n'effacera pas le temps passé mais la mènera finalement vers une

possibilité d'émancipation. Le retour sur le lieu originel est aussi un moyen pour elles de se situer physiquement, mais aussi intérieurement, car il répond en partie à la crise du *sense of place* qui les habite. En effet, appréhender le lieu par le biais des perceptions sensorielles, c'est également créer du lien avec celui-ci. La mémoire sensorielle ne dénoue pas entièrement à leur relation difficile au passé, mais elle leur permet d'aller au-delà de la disparition et de sentir qu'elles appartiennent à l'espace.

Chapitre 3. Espace et identité

Interaction entre espace et identité

Nous avons vu que le retour au pays natal ne se fait pas sans heurt pour nos deux protagonistes. Le retour est confrontation, mais également perte des repères, à la fois physiques et intérieurs, qui traduit la perte du *sense of place*. Flora Fontanges et la narratrice de *Surfacing* sont toutes deux dans une situation où leur retour au pays natal dévoile leur relation conflictuelle aux lieux, mais également à leur propre identité. Plusieurs théoriciens soulignent d'ailleurs que le traitement de l'espace n'est pas étranger aux questions identitaires. Selon Augé, l'espace est l'un des moyens de penser la relation et de symboliser les constituants de l'identité. De son côté, Lahaie accorde à la spatialité un « statut d'indicateur identitaire » (« Entre géographie et littérature » 440). On peut même aller, comme Casey, jusqu'à penser l'espace comme support de l'expérience identitaire : « Where you are right now is not a matter of indifference but affects the kind of person you are, what you have been doing in the past, even what you will be doing in the future » (Casey xiii). Pour le philosophe, le lieu est une condition même de l'existence : « place belong to the very concept of existence. To be is to be bounded by

place, limited by it » (Casey 15). Casey va plus loin qu'Aristote, dont il s'inspire, en affirmant que « *a thing constitutes its (own) place* » (Casey 16).

Cette posture se rapproche de celle d'Augustin Berque, pour qui la question de l'être est à la fois géographique et philosophique, au sens où « l'être de l'humain se grave (*graphein*) dans la terre (*gê*), et [...] il en est en retour gravé dans un certain sens » (Berque 11). Ainsi, le déplacement dans l'espace aurait le pouvoir d'affecter l'essence de l'être. Cela ne revient toutefois pas à dire que l'être est déterminé par son appartenance territoriale, mais plutôt que l'être humain est géographique dans le sens « où, bien au delà de la définition physique de notre corps, il y va en nous-mêmes de la terre entière. Autrement dit, nous sommes humains dans la mesure où ce qui se passe aux antipodes nous concerne. » (Berque 12). Ainsi, on verra que les romans d'Hébert et d'Atwood s'inscrivent dans une démarche similaire d'interaction entre espace et identité.

Avant d'aller plus loin, il faut reconnaître que la définition d'identité elle-même est mouvante : « Comme le territoire, saisi dans un mouvement qui le fait, le défait et le refait sans trêve, l'identité est plurielle, archipélagique » (*La géocritique* 211). Cette définition se distingue donc de la vision traditionnelle de l'identité :

La notion traditionnelle d'identité repose sur un double critère: l'homogénéité, qui signifie l'exclusion de toute différence interne et la permanence du Même, en dépit de toute variation d'éléments considérés comme secondaires ou aléatoires. Le terme "identité" s'applique donc à quelque chose ou à quelqu'un qui reste identique à lui-même. Cela implique

l'exclusion de l'Autre, ou l'assimilation de l'Autre dans la catégorie du Même, et le caractère relativement statique du Même. (Chanady, « L'ouverture à l'autre » 167)

On reconnaît plutôt que, comme cela a été abordé chez différents théoriciens, l'identité doit pouvoir articuler la permanence et le changement, le même et l'autre. Les protagonistes de notre corpus n'arrivent cependant pas à articuler les deux composantes de l'identité, ne pouvant supporter d'être la même (Flora Fontanges) ou ne sachant pas accueillir une certaine dualité en soi (narratrice de *Surfacing*). L'identité a aussi à voir avec la notion d'appartenance, qui n'est pas non plus étrangère au lieu : « The power a place such a mere room possesses determines not only *where* I am in the limited sense of cartographic location but *how* I am together with others (...) and even *who* we shall become together » (Casey 23). Le lieu n'affecte pas seulement l'être en tant que tel, mais aussi sa relation avec les autres. Cependant, si le lieu affecte intimement la nature de l'être, ce dernier a aussi prise sur le lieu et peut modifier sa nature en retour. Cela est possible car l'identité est relationnelle : « On peut fondamentalement la définir comme la façon dont l'être humain construit son rapport personnel avec l'environnement » (Dorais 2). Elle est donc « sujette à changement quand les circonstances modifient le rapport au monde. Cela signifie qu'elle n'est pas donnée une fois pour toute ; elle est plutôt *construite* » (Dorais 2).

Pour Alexis Nouss, l'identité contemporaine « est travaillée par la question de l'altérité, qui n'est plus vue dans l'antagonisme mais bien dans la complémentarité, voire l'intrication » (« Expérience et écriture du post-exil » 25). Le déplacement dans l'espace,

et plus spécifiquement l'expérience de l'exil, change la donne : « L'expérience de l'exil suscite un *ethos* de l'altérité. Être ailleurs, être autre. » (« Expérience et écriture du post-exil » 25). C'est bien ce que révèle le retour au pays natal pour nos deux protagonistes, car c'est ce désir d'être autre qui s'exprime à travers le besoin d'être ailleurs, sentiment qui s'empare d'elles à partir du moment où elles posent les pieds sur la terre de leur enfance : « *Anywhere out of this world* » (PJ 13) pense Flora Fontanges, alors qu'elle traverse la ville. L'héroïne de *Surfacing* évoque aussi à plusieurs reprises son désir de s'échapper de l'île : « I've finished what I came for and I don't want to stay here, I want to go back to where there is electricity and distraction » (S 49). Hors de ces lieux, il y aurait peut-être possibilité d'oublier ce qui s'y est passé et qui elle a été. Par ailleurs, si le départ initial du pays natal peut être qualifié d'exil volontaire, le retour ne met pas nécessairement fin à cet exil, bien au contraire. Il révèle cependant la difficulté des protagonistes à articuler une identité qui soit cohérente à leurs yeux et l'importance du lieu dans la construction de cette identité.

Statut de l'espace et statut dans l'espace

***Le premier jardin* : Le pays natal, entre lieu d'aliénation et lieu générateur**

Le rapport de Flora Fontanges à l'identité est complexe. Cela remonte à son enfance dans la ville, avant même son adoption par les Eventurel :

N'être que soi toute la vie, sans jamais pouvoir changer, être Pierrette Paul toujours, sans s'échapper jamais, enfermée dans la même peau, rivée au

même cœur, sans espérance de changement, comme ça, tout doucement jusqu'à la vieillesse et la mort. C'était comme si elle ne pouvait plus bouger, les deux pieds enfoncés dans la neige. (PJ 63)

Le drame de Flora Fontanges est d'être condamnée à une seule identité, un seul nom : « Il faudrait avoir neuf vies. Les essayer à tour de rôle. Se multiplier neuf fois. » (PJ 113). Pour pouvoir échapper à son destin, il lui faut cependant quitter la ville.

Si la posture identitaire de l'héroïne du *Premier jardin* est affectée par son rapport au lieu, le retour au pays natal vient ainsi complexifier les choses : « pour Flora Fontanges, le retour au pays natal signifie la confusion obligatoire et nécessaire de deux pans de sa personnalité jusque-là soigneusement séparés par l'exil dans les vieux pays » (Ancrenat 194). Le retour la replonge, elle, femme multiple, dans un espace lui aussi multiple, à la fois « géographique, historique, scénique ou intérieur » (*Œuvres complètes* 46). La ville elle-même, en tant que lieu du retour, possède différents niveaux. Plusieurs critiques, tels Raymond Paul, ont relevé sa dualité : « Ville double sur le plan physique et social, amis également sur le plan historique, lieu des fondations mythiques et aussi de la défaite » (*Œuvre complètes* 46). Ces lieux du retour se présentent également sous une double forme, du fait de leur caractère paradoxal, à la fois lieux de la dépossession mais aussi de création.

On voit à plusieurs reprises que la ville, à la fois espace physique et lieu, façonne les êtres à partir de sa géographie singulière : « Il n'y a que des côtes, ici. Des générations de chevaux s'y sont cassé les reins. Les filles ont des mollets de danseuse. Le cœur

s'essouffle » (*PJ* 75). La ville modèle ses habitants à son image, mais pas uniquement sur le plan physique. Ainsi, le roman montre que les êtres « réels » entretiennent un rapport intime aux lieux qu'ils habitent : « Mais où sont les gens ? Les vrais. Ceux qui ont eu vie liée avec les boiseries sombres, les sous-sols incommodes, les escaliers tuants, les étages empilés, les cheminées ronflantes » (*PJ* 21). Des lieux plus intimes ont aussi une influence sur Flora Fontanges. Lorsque la famille Eventurel doit quitter son appartement bourgeois et déménager dans un logis plus petit, la sensation d'étouffer que ressentent les protagonistes se traduit aussi dans leur être même :

N'ayant plus de chambre à elle, dormant dans la salle à manger, sans plus aucun refuge dans l'appartement exigü de la rue Plessis, Marie Eventurel vit son adolescence comme si elle s'enfonçait dans la nuit. Ses mouvements étriqués sont ceux des prisonniers qu'on ne quitte pas des yeux. Ce n'est que beaucoup plus tard, lorsqu'elle sera devenue Flora Fontanges, au-delà des mers, que son corps lui sera rendu dans toute sa légèreté. (*PJ* 152)

L'espace de la chambre, ou dans ce cas-ci son absence, est un thème qui revient à plusieurs occurrences dans l'œuvre d'Hébert et qui est généralement associé à l'enfermement. Cet enfermement dans l'espace est physique, mais aussi psychologique. Le moment où son corps lui sera rendu correspond également à celui où elle se choisit un nom qui soit bien à elle, deux choses qui ne peuvent se produire qu'hors de la ville.

Cette idée de l'espace qui crée l'être traverse l'entièreté du roman. On a vu dans le chapitre précédent que le paysage sensoriel est investi d'un pouvoir créateur. Le récit

des premiers temps de la colonie et de son premier jardin illustre d'une autre manière la façon dont la terre façonne ceux qui l'habitent :

Quand le premier pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle.

(*PJ* 77)

Pestre de Almeida souligne que « le planteur d'arbre est, par son geste de planter le premier pommier, le premier "planté". En ce renversement, ce n'est pas le Colon qui crée la Nouvelle France, c'est Terre Québec qui crée le Québécois » (Pestre de Almeida 23). Cette histoire du premier jardin est toutefois une fiction, car elle laisse de côté toute l'histoire autochtone qui l'a précédée, un fait qui est cependant mentionné par Céleste, une amie de Maud et de Raphaël.

Ce récit des premiers temps de la colonie est donc assis sur l'oubli : « La voix de l'instance narrante dans *PJ* évoque la création du pays comme une série, fructueuse, d'*oublis* dans l'effort d'adaptation des hommes à la terre » (Pestre de Almeida 24). Il met cependant de l'avant le fait que les colons de la Nouvelle-France se sont tranquillement mis à prendre une forme nouvelle après avoir été « plantés » en pays étranger : « Peu à peu, à mesure que les générations se passaient, l'image mère s'est effacée dans les mémoires. Ils ont arrangé les jardins à leur idée et à l'idée du pays auquel ils ressemblaient de plus en plus » (*PJ* 77) Cette ressemblance mutuelle de la

terre et de l'homme, qui s'accroît avec le temps, s'exprime donc encore plus fortement dans le roman que dans les théories que nous avons vues précédemment sur l'identité.

Si la ville façonne indubitablement la protagoniste, le roman montre également qu'elle se présente aussi comme un possible espace de libération ou de création. L'histoire du roman n'est-elle pas celle d'une femme qui échappe sans cesse au rôle qui lui semblait destiné? Dans la ville, cela passe cependant par le biais de l'art : « peu d'œuvres ont associé, avec une telle force, la ville de Québec et son histoire aux pouvoirs libérateurs de l'Art, du théâtre et de la poésie » (Beaudet 148). Lors de son retour, la ville entière devient pour Flora Fontanges une scène de théâtre, lui permettant de réveiller les femmes du passé et de leur donner une voix, mais également d'explorer les facettes multiples de son être. Selon Diouf, « Le lieu n'est plus simplement l'archive consacrée et les sentiers battus, mais à la fois scène et graphie. Par l'écriture, il devient un lieu-prétexte, un lieu d'expression, un lieu de création, voire de re-création » (« Anne Hébert et la trace du pays » 14). La ville est investie d'un pouvoir symbolique, voire cathartique pour Flora Fontanges.

Dans cet espace contradictoire, point d'ancrage qui tend à la fois vers le passé et le futur, le statut de Flora Fontanges est flou :

En retournant au pays natal, Flora Fontanges occupe une position ambiguë dans ce milieu urbain, n'étant ni habitante ni touriste. Étudiant en histoire et guide touristique, Raphaël insiste pour lui montrer la ville “[...] comme si elle n'y avait jamais mis les pieds” (37). Les autres amis de Maud en font de

même : « Ils font la fête à Flora Fontanges parce qu'elle est une actrice et qu'elle vient des vieux pays. Ils décident de lui faire les honneurs de la ville.

Ils la traitent comme une touriste modèle » (29). (Kellet-Betsos)

Le mouvement du retour porte la protagoniste entre deux eaux : « Elle n'a ni la permanence des habitants ni la légèreté des touristes, ayant elle-même "vie liée" avec cette ville. Ces liens contraignent sa mobilité » (Kellet-Betsos). Les liens qu'elle entretient avec la ville sont donc davantage une entrave qu'un ancrage lui permettant de se situer.

***Surfacing* : l'être et l'espace et l'être comme espace**

Surfacing propose un rapport différent entre l'espace et l'identité. La relation de la protagoniste avec l'île de son enfance est complexe et évolue grandement au fil du roman, tout comme le fait sa quête identitaire en parallèle. À son arrivée sur l'île, elle conçoit tout ce qui l'entoure comme étant binaire ou coupé en deux : « There had to be a good kind and a bad kind of everything » (S 35). La tête, siège de la rationalité, semble détachée du corps et des émotions, même si elle les voudrait réunis : « I'm not against the body or the head either: only the neck, which creates the illusion that they are separate » (S 77). Par ailleurs, elle conçoit l'homme comme entièrement étranger à son environnement.

Plusieurs oeuvres d'Atwood explorent cette relation de l'être et de l'espace, mais *Surfacing* va jusqu'à proposer l'idée de l'être comme espace : « Atwood conceives of the self not as an individual ego, defining itself against its surroundings, but as a place or

entity co-extensive with its environment » (Grace 2). Il s'agit bien sûr d'une métaphore, qui peut toutefois être explorée à loisir à travers la fiction. Cette idée de l'être humain vivant en symbiose avec son environnement rejoint la philosophie de la géographie humaniste. Dans le roman, ce qui s'exprime d'abord est toutefois la rupture entre la protagoniste et son pays natal. Il lui faudra reconstruire cette relation, mais pour cela il lui faudra d'abord se reconstruire.

On peut affirmer que, dans le roman, la narratrice passe par les trois attitudes classiques de la victime. Ces attitudes sont théorisées par Margaret Atwood elle-même dans son *Essai sur la littérature canadienne* et sont la négation, puis l'acceptation de son statut de victime mais en l'expliquant par une chose vague hors de notre contrôle, puis finalement « se reconnaître comme victime, mais refuser d'en jouer le rôle » (*Essai sur la littérature* 37). On peut également penser qu'elle atteint le quatrième stade, celui de « non-victime créatrice » (*Essai sur la littérature* 38) vers la fin du roman. C'est le stade de l'acceptation de son expérience personnelle « plutôt que d'avoir à la dénaturer afin de la rendre conforme à la version des autres » (*Essai sur la littérature* 38). Elle défait alors un à un les nœuds qu'elle a tissés et qui l'ont éloignée de sa mémoire vraie et de son être, comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Elle n'agit plus en fonction de ses parents, ou des gens du village, pour qui le divorce et l'avortement sont toujours tabous, ni de son ex-amant, qui ne voulait pas de cet enfant, ou encore de Joe, qui désire l'épouser. Porter la vie à nouveau est l'ultime stade de la création, qui crée du lien entre la vie et la mort, le corps et la tête, l'intérieur et l'extérieur : « My body also changes, the creature in me,

plant-animal, sends out filaments in me; I ferry it secure between death and life, I multiply » (*S* 178).

Toujours selon Atwood, les attitudes envers la nature, qui occupe ici une place importante dans la construction du lieu, peuvent compléter les attitudes de la victime. La relation au paysage physique du protagoniste découle en quelque sorte de son statut à l'intérieur de ce paysage. L'atteinte de la quatrième attitude est celle qui permet à l'être humain d'accepter de faire partie du système qui nous entoure : « Puisqu'il ne voit plus la vie comme une chose qui ne peut être maintenue qu'à l'intérieur de fortifications et au prix d'une exclusion de la Nature et du sexe, il est libre de bouger dans un espace plutôt que dans un char d'assaut qu'il aurait lui-même créé » (Essai 64). La réappropriation de la liberté de mouvement de la narratrice est donc intimement liée à la réappropriation de son corps, de ses émotions et de son identité. C'est ce qui lui permet un contact direct avec l'espace.

Le statut des lieux du roman reflète donc celui de la protagoniste au cours du roman. Au départ, l'île est considérée comme un lieu menaçant, possiblement hanté par la folie de son père : « I would hear a rustling in the forest and know it was hunting me, a bear, a wolf or some indefinite thing with no name, that was worse » (*S* 72). La forêt est un élément terrifiant, qui semble animé de sa volonté propre, faisant référence à tout un imaginaire :

A forest is dark even in daylight and its trees, which may trammel and confuse the clearest pathway, always offer concealment to what we fear, in reality or

in our imagination. A forest is a place where we are watched by the wild beast, the fugitive and the shapeless monster; it is the breeding ground of terrors and the mirror of the unconscious. (Addison 120)

Dans son *Essai sur la littérature canadienne*, Atwood théorise l'idée d'un monstre nature³, force agissante largement répandue dans la littérature canadienne. C'est cette force qui s'incarne dans la forêt au début du roman. Cependant, si la forêt est d'abord un endroit où peuvent se cacher des être terrifiants ou livrés à la folie, elle devient à la fin une cachette pour l'héroïne elle-même, qui refuse de repartir au village avec ses compagnons. Ainsi, peu à peu, les rôles s'inversent, et le pays natal avec sa forêt effrayante et son lac qui l'isole du village devient la scène d'une deuxième naissance. À l'inverse, la ville devient le symbole de l'enfermement et de l'aliénation : « he will lead me back to the city and tie me to fences, doorknobs » (S 173).

Le premier chapitre se termine sur un plongeon dans le lac. Cet élément naturel est à la fois frontière et pont entre l'île et le reste du monde, mais aussi une porte d'entrée métaphorique et physique vers la réunion de son être. En franchissant la surface de l'eau, la protagoniste entre cependant dans un autre espace, ce qui l'amène à prendre conscience de ce qui a changé depuis son départ : « We would stay in until our skins became numbed and turned a strange color, bluish-purple. I must have been superhuman, I couldn't do it now. Perhaps I'm growing old, at last, can that be possible? » (S 74). Cependant, le lac est d'abord présenté comme le lieu où résident les souvenirs et les cauchemars : « The lake was horrible, it was filled with death, it was touching me »

³ « Le monstre nature », dans *Essai sur la littérature canadienne* p. 47-67.

(S 148). Ce qui était d'abord une barrière devient cependant une porte d'entrée, à la fois physique et métaphorique : « Perhaps for him I am the entrance, as the lake was the entrance for me » (S 152). Fromberg Schaeffer y voit un symbole de « spiritual wholeness » (Fromberg Schaeffer 324). C'est au contact du lac que la protagoniste retrouve d'abord un sens d'unité : « On her last dive, she remains underwater so long she experiences underwater drunkenness; her sense of self dissolves. She feels at one with the fish swimming in patterns, the water » (Fromberg Schaeffer 330). Le lac devient un « safe space » : « I go along near the trees, boat and arms one movement, amphibian; the water closes behind me, no track. The land bends and we bend with it, a narrowing and then a space and I'm safe, hidden in the shore maze » (S 177). Le rapport au lieu de la protagoniste reflète donc son rapport à elle-même. Il fait cependant davantage : il participe à cette construction de soi. La narratrice est cependant investie du pouvoir de changer le statut du lieu et de le rendre habitable.

Être, habiter : créer du lien

La remise en question identitaire que force le retour au pays natal pour les protagonistes traduit également un désir d'habiter. Selon Neil Bishop, Flora Fontanges est grugée par un manque originel : « *Le premier Jardin* thématise une aliénation ou un exil que l'on pourrait qualifier de *fondamental*, inhérent à la condition humaine, et que Mario Pelletier, dans son étude de ce roman, a nommé un "manque originel", une "*détresse fondamentale*" » (Bishop 219). En ce sens, le choix de la pièce *Oh ! les beaux jours* de Beckett qu'interprétera Flora Fontanges n'est pas anodin, celle-ci symbolisant

une identité impossible. On pourrait avancer que cet exil fondamental peut être associé au manque de lieu originel de Flora. Nous avons vu que le statut de l'actrice au sein de sa ville natale est indéfini, mais que ce lieu ne joue assurément pas pour elle le rôle d'un chez-soi. Pour Edward Casey, «To lack a primal place is to be “homeless” indeed, not only in the literal sense of having no permanently sheltering structure but also as being without any effective means of orientation in a complex and confusing world » (Casey xv). Le mot *home*, qui dépasse l'idée de chez-soi physique, traduit une idée d'appartenance et d'identification à un lieu. En ce sens, l'absence de chez-soi prive également Flora Fontanges de *sense of place* et la laisse sans repère dans la ville.

Les époux Eventurel, ses parents adoptifs, ont un tout autre rapport à la ville. Ils s'y sentent parfaitement situés, y occupant un espace légitime :

Lorsque les époux Eventurel reprenaient leurs poses de gisants sous l'édredon rose, ils éprouvaient un contentement extrême, une sécurité infinie, tant les fils nombreux qui les rattachaient à la ville étaient évidents et solidement cousus. Ils semblaient ignorer qu'il y eût d'autres endroits sur la planète Terre où poser les pieds, le jour, et fermer les yeux, la nuit. (*PJ* 149)

Ce sentiment d'appartenance s'explique donc par les nombreux liens qui les unissent à Québec, liens qui sont autant réels qu'imaginés, car ils ne se limitent pas à leur généalogie, mais s'étendent à leur connaissance des êtres qui habitent la ville et au partage des moindres ragots : « Ainsi nettement stratifiée, la ville, dans le cœur des Eventurel, demeurait rassurante et claire, comme si l'ordre du monde y prenait racine » (*PJ* 150).

Contrairement aux Eventuel, Flora, qui est orpheline et dépossédée de ses racines, doit trouver d'autres moyens d'appartenir à la ville et d'y entretenir des liens. En l'absence d'ancêtre biologique réel ou de toute autre forme de lien avec le pays, la protagoniste part en quête d'un ancêtre mythique :

Dans son analyse de l'importance de la figure du consensus comme fondement d'une nouvelle nation aux États-Unis, Werner Sollors souligne l'importance de l'ancêtre mythique en parlant d'un complexe du grand-père culturel (cultural grandfather complex). La construction d'un roman familial autour du premier membre de la famille à avoir immigré dans le Nouveau Monde permet aux habitants de la colonie de peuplement de créer un sens de filiation avec le Vieux Continent, ainsi qu'un sens d'appartenance au nouveau territoire à travers l'idéalisation de l'immigrant pionnier. Cet ancêtre peut être imaginaire. (Chanady, « Abla Farhoud, exil et intégration au Québec » 94)

Flora Fontanges tente ainsi de rétablir la filiation en remontant jusqu'à la première femme de la colonie, qui prend à la fois le visage de Marie Rollet, celui la litanie des filles du Roy et aussi celui d'Ève, figure biblique :

En réalité, c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille visages, Ève dans toute sa verdure multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre. Des branches vertes lui sortent d'entre les cuisses, c'est

un arbre entier, plein de chants d'oiseaux et de feuilles légères, qui vient jusqu'à nous et fait de l'ombre, du fleuve à la montagne et de la montagne au fleuve, et nous sommes au monde comme des enfants étonnés. (*PJ* 100)

Cette mère du pays devient elle-même pays, donnant naissance à des enfants comme à des forêts, aux racines dont Flora Fontanges est en manque. L'entreprise de l'actrice est toutefois vouée à l'échec : « Que les filles du Roi retombent en poussière, pense Flora Fontanges, laissons les mortes ensevelir les mortes. Inutile de chercher parmi les mères du pays la mère qu'elle n'a jamais connue » (*PJ* 100). La mythologie fantasmée du début de la colonie ne parvient pas à rétablir les ponts entre l'actrice et la ville.

Pour la narratrice, habiter est d'abord une expérience d'altérité. Habiter, c'est se mettre à la place de celles qui ont vécu en ces lieux avant elle :

Tout ce que dit et fait Flora Fontanges, depuis sa première rencontre avec Raphaël, c'est tenter de s'appropriier la ville avec lui. Ils ont appelé des créatures disparues, les tirant par leur nom, comme avec une corde du fond d'un puits afin qu'on les reconnaisse et leur rende hommage, avant qu'elles ne disparaissent à nouveau. (*PJ* 120)

S'approprier la ville, l'espace, c'est se rappeler ses disparus. Pour l'actrice, c'est même plus, car il s'agit en fait de leur redonner voix, voire de leur redonner vie. Habiter, c'est s'inscrire dans une chaîne humaine qui dépasse la réalité historique, avec une porte grande ouverte sur le probable, le possible, l'imaginaire, le fantasmé. C'est se situer et appartenir à un ensemble plus grand que soi. C'est aussi finalement trouver sa place dans l'Histoire, sans oublier d'être au premier plan de sa propre histoire.

Chez Atwood, au contraire, bien qu'il règne une forte impression d'étrangeté associée au retour sur l'île, on constate que celle-ci est toujours associée au chez-soi : « I couldn't go there, home, I never went there again, I send them a postcard » (S 149). L'île est donc le chez-soi, mais elle est également marquée d'une interdiction de retour. Elle mentionne à plusieurs reprises que l'île est son territoire (« we're coming into my territory » (S 29)), mais celui-ci est situé sur une province qui lui semble toutefois étrangère : « Now we're on my home ground, foreign territory. » (S 7) La juxtaposition de ces deux expressions, « home ground » et « foreign territory », creuse la sensation de familière étrangeté associée à l'île. Nous savons que l'île est située au Québec, notamment à cause de ce qu'en a dit Atwood mais aussi du passage de la frontière « marked by the sign that says BIENVENUE on one side and WELCOME on the other » (S 7). Cependant, la protagoniste ne maîtrise pas la langue officielle de la province : « My throat constricts, as it learned to do when I discovered people could say words that would go into my ears meaning nothing » (S 7). Le fait qu'elle ait été élevée en anglais, tout comme le fait qu'elle ne soit pas catholique, sont des raisons qui l'ont empêchée de nouer des liens avec la communauté du village. Le pays natal se résume donc pour la protagoniste à l'île, sans plus. Elle est étrangère au village, à la province ou au pays et n'éprouve aucun sentiment d'appartenance envers ces derniers.

Bien que l'héroïne appelle « home » l'île de son enfance, on a pu voir que le retour provoque chez elle des sentiments contradictoires. Au fil du roman, elle considère ce lieu comme complètement extérieur à elle-même, avant de s'y identifier

complètement. En effet, vers la fin du roman, après être passée par une phase où elle a effectué un retour à la terre quasi-animal, la protagoniste sent qu'elle ne fait qu'un avec ce qui l'entoure :

I lean against a tree, I am a tree leaning

I break out again into the bright sun and crumple, head against the ground

I am not an animal or a tree, I am the thing in which the trees and animals
move and grow, I am a place (*S* 193)

Paysage intérieur, paysage extérieur et paysage sensoriel sont alors confondus. C'est suite à cette expérience qu'elle se sentira finalement réunie et réconciliée avec ses parents, tous deux décédés. Cependant, l'union totale avec son environnement physique ou sa dissolution dans celui-ci n'est pas non plus la solution qui lui permette d'exister à travers une identité cohérente. La protagoniste devra donc entreprendre la recherche d'une troisième voie, entre la dissociation complète et l'union fusionnelle avec son environnement :

The narrator has first tried to live on the surface, cut off from herself, her past, her place, and others. Realizing the inadequacy of this amnesiac condition, she gradually descends "back to the past, inside the skull, it is the same place" (sic) (p. 219), only to find that this immersion, while cleansing and illuminating, is not the final answer either; one cannot insulate oneself in a hard shell of logic, nor can one become entirely alogical, non-human, other. These opposites must be reconciled in a third option. (Grace 107)

La protagoniste est donc appelée à réinventer le lieu. Cela passera entre autres par la parole, car si elle doit apprendre à communiquer avec ses pairs, elle doit aussi réapprendre à nommer ce qui l'entoure : « I was wishing I could tell him how to change so he could get there, the place where I was » (S 151).

Ainsi, les deux romans montrent que les êtres sont liés à l'espace, voire façonnés par lui. Les lieux contribuent à forger leur identité. *Le premier jardin* suggère que l'espace influence directement les êtres et qu'il est difficile de se soustraire à l'emprise du lieu. Même si Flora Fontanges a du mal à créer un lien significatif avec la ville, lien qui lui permettrait de se sentir située dans l'espace et dans l'histoire, elle ne peut échapper à la fascination que le pays natal exerce sur elle. C'est par le biais de l'art qu'elle peut redéfinir le lieu et finalement créer un lien. Le manque originel de Flora Fontanges ne peut cependant pas être comblé par le biais de son retour au pays natal. *Surfacing* illustre une autre forme de relation entre identité et l'espace, qui passe de l'opposition radicale de l'être au lieu à une forme de dissolution à l'intérieur de celui-ci. Aucune de ces options n'est cependant présentée comme viable : « Freedom, Atwood implies, does not come from denying or transcending the subject/object duality of life; it is not duality but polarity that is destructive. Freedom comes from accepting the duality or, to use the more precise scientific term, duplicity which we share all with living things » (Grace 3). Rétablir ces liens lui permettra également d'accepter qu'elle est entière tout en étant double. La liberté d'être entièrement vient finalement du lien qu'elle peut entretenir avec ce qui l'entoure, et non pas de sa fusion avec son environnement : « She will only be free when she can establish her relationship with her place, family,

past, friends and self » (Grace 107). Sans pouvoir dire que les protagonistes arrivent chacune de leur côté à une réconciliation identitaire qui soit complète, le retour à l'espace natal et la manière dont elles font usage de cet espace leur permet à tout le moins d'être, de se situer, en retrouvant une forme de *sense of place*.

Chapitre 4. Repenser l'espace du retour

Les deux chapitres précédents nous ont permis de voir que la spatialité occupe une grande place dans *Le premier jardin* et *Surfacing*. Nous avons aussi vu comment les notions d'espace, de mémoire et d'identité se développent en interaction dans ces romans, et comment les protagonistes sont soumises à l'espace mais ont aussi la possibilité de le transformer. Une des particularités des lieux du retour est néanmoins que ceux-ci forcent Flora Fontanges et l'héroïne de *Surfacing* à habiter à la fois leur passé et leur présent, ce qui génère ultimement le besoin d'un nouvel espace, au-delà du lieu. Ce dernier chapitre se veut donc un moyen de lancer une piste afin de repenser l'espace du retour dans nos romans et d'en saisir la spécificité, cela à partir de la notion de non-lieu d'Alexis Nouss.

Définitions du non-lieu

La conception du non-lieu qui nous intéresse ici est donc celle d'Alexis Nouss, qui se distingue à ce sujet des autres théoriciens qui se sont penchés sur le non-lieu avant lui. Ainsi, pour de Certeau, le lieu est associé à l'origine tandis que le non-lieu est lié au passage. Les noms propres, dans la ville, sont également créateurs de non-lieu : « ils

impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d'appels qui tournent ou détournent l'itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisibles. Ces noms créent du non-lieu dans les lieux ; ils les muent en passage » (De Certeau 189). La vision de de Certeau rejoint sur certains points celle de Nouss : « Le non-lieu ne se présente pas comme un état opposé mais comme un processus annonçant une altérité agissante, ce que l'expérience exilique illustre assurément puisqu'elle consiste en la dissolution progressive des codes anciens entraînant l'adoption de nouveaux et le métissage des deux systèmes » (*La condition de l'exilé* 112). Nouss pense d'abord le non-lieu comme la demeure de l'exilé.

Augé, pour sa part, a théorisé en 1992 dans l'ouvrage *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* un non-lieu qui se présente sous une grande variété de formes, étant à la fois l'espace destiné à un certain usage et le rapport que les individus entretiennent avec celui-ci. Le non-lieu peut être réel ou imaginé, simplement construit à partir d'un mot possédant une grande force d'évocation. Ce non-lieu s'inscrit dans une logique binaire et s'oppose à la notion sociologique traditionnelle du lieu. Contrairement à celui-ci, le non-lieu ne peut pas se définir comme identitaire, relationnel ou historique. En fait, le non-lieu rompt toute forme de relation, avec soi comme avec l'autre. C'est le lieu de l'indistinction. Il n'y a pas de société organique qui se développe en son sein. De plus, la mobilité, le passage et le déplacement sont pour Augé générateurs de non-lieux. Ainsi, celui qui pénètre dans cet espace qu'est le non-lieu se trouve délivré de ses déterminations habituelles : « il goûte pour un temps les joies passives de la désidentification et le plaisir plus actif du jeu de rôle » (Augé 129). Il y expérimente un

présent perpétuel. C'est à l'opposé de ce qui se produit dans *Le premier jardin* et *Sufacing*, car les héroïnes de nos romans se voient constamment exposées aux traces d'un passé réactualisé, traces qui sont ancrées dans l'espace.

Ce n'est donc pas sur le non-lieu d'Augé, produit de la surmodernité, que l'on désire s'attarder. Contrairement à ce dernier, le non-lieu proposé par Alexis Nouss n'est pas l'opposé radical du lieu : « D'aucune manière le négatif du lieu, le non-lieu articule une alternative puisqu'il participe d'une spatialité divergente qui met en question les paramètres topologiques » (*La condition de l'exilé* 124). Selon Nouss, il y a du lieu quand il y a du vivant, « ce qui peut nommer et garder en mémoire » (*La condition de l'exilé* 131). Cela devient « non-lieu lorsque la parole et la mémoire sont, comme dans l'expérience exilique, mises à mal » (*La condition de l'exilé* 131). D'abord pensé pour exprimer un espace habitable par de nouvelles identités exiliques, le non-lieu prend en compte la complexité de la situation actuelle, où il n'est plus simplement question d'exil comme bannissement ou fuite. Il se pose comme alternative à une conception binaire, où l'exilé a quitté un lieu et en habite désormais un autre, tout simplement. Bien que les romans de notre corpus soient davantage axés sur la problématique du retour, la question de l'exil y occupe toutefois une place importante, car ces deux notions vont de pair. On a vu que les thématiques de l'exil mnésique et de l'exil identitaire y sont abordées, sans oublier l'exil physique, qui peut cependant être qualifié de volontaire. Cela nous semble légitimer l'utilisation du concept de Nouss pour notre recherche. De plus, si le non-lieu est bel et bien ancré dans le réel, c'est dans la fiction que l'on retrouve la possibilité de l'habiter : « Pour habiter le non-lieu, l'usage de la fiction est recommandé car le

biographique ne suffit pas à soutenir les affects. Le réel est opaque ou distant, et l'imaginaire, dans l'exilience, pallie les manques du savoir ou du sentir » (*La condition de l'exilé* 125).

Si le lieu de Nous est déterminé par une position géographique précise, le non-lieu fait place à une dimension « immatérielle, voire fantasmée » (*La condition de l'exilé* 110), à une autre spatialité :

face au lieu défini par la somme de ses possibilités et par le poids de ses impossibilités, le non-lieu vibre de l'infinité de ses possibilités et impossibilités mêlées. Plus strictement, le non-lieu peut être vu comme un espace de choix et de négociations entre toute une gamme de possibles spatiaux, si bien que la suggestion de matricialité fait de ces non-lieux non des anti-lieux mais des *ante-lieux*, des sites de genèse spatiale pour des sujets en mal d'ancrage. L'exilé a besoin du non-lieu pour s'arranger un espace, bricolé à partir de tous ceux qu'il connaît. (*La condition de l'exilé* 121)

L'exilé est donc investi du pouvoir de modifier son espace pour en faire un non-lieu, de le construire. À travers le non-lieu, Nous défend le droit à une appartenance multiple, ce qui est particulièrement significatif dans les romans de notre corpus. Cet espace est pensé pour accommoder l'identité exilique :

La citation d'« Alchimie du verbe » d'Arthur Rimbaud nous rappelle que toute expérience exilique vient brûler les frontières de manière irrévocable et que des cendres naît une identité qui n'admettra pas sans réserve, voire résistance, le retour au territoire. Le sujet exilé peut accepter

son nouvel état civil, se couler dans la personnalité prêt-à-porter qu'on lui a préparée, il conserve sur lui la poussière des chemins. (*La condition de l'exilé* 117)

Cette appartenance multiple est vécue par les protagonistes comme étant difficile, et complique leur relation à l'espace et aux autres. Ainsi, si les Eventuel désirent Flora Fontanges « fraîche et neuve comme un nouveau-né, sans passé et sans mémoire » (*PJ* 130), on a vu qu'il est impossible pour la jeune fille d'oublier d'où elle vient. Pour échapper à cela, on sait que Flora quittera le continent. Dans *Surfacing*, revenir sur l'île impose d'abord à la narratrice de jouer un rôle : « The only place left for me is that of my mother; a problem, what she did in the afternoons between the routines of lunch and supper » (*S* 50). Mais en même temps, elle constate que c'est impossible, car cela demanderait d'habiter différentes temporalités : « Impossible to be like my mother, it would need a time warp; she was either ten thousand years behind the rest or fifty years ahead of them » (*S* 50).

Le non-lieu est ainsi un mode d'habitation qui juxtapose la demeure présente et les résidences antérieures : « dans le non-lieu, l'exilé habite à la fois son présent et son passé. Plus exactement, un passé et un présent co-existent et habitent en lui, aidant à sa subjectivation et recevant de ce processus la légitimation de leur coprésence » (*La condition de l'exilé* 121). Il ne s'agit pas d'un état, mais d'une dynamique. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce qu'affirme Nouss est cette possibilité de faire du non-lieu un point qui permettrait de relier les expériences passées des protagonistes et de leur permettre de créer un espace habitable qui leur soit propre. Si les héroïnes du *Premier*

jardin et de *Surfacing* sont au moment du retour au pays natal des êtres privées de *sense of place*, en mal d’ancrage et ayant du mal à se souvenir et à habiter, penser l’espace du retour comme un non-lieu permettrait-il de proposer un espace habitable, désaliéné ou désaliénant? Le non-lieu permettrait effectivement de concilier non seulement différents espaces et différentes temporalités, mais aussi les différentes strates temporelles d’un même espace. Dans ces non-lieux s’accomplirait donc la stratigraphie spatiotemporelle de l’espace que préconise Westphal dans la géocritique, affirmant que l’espace est à la fois un et pluriel. Voyons d’abord dans quelle mesure les espaces de nos romans correspondent à la définition que fait Nousss du non-lieu.

Être habité par le passé et le présent

Tout d’abord, l’exilé a un rapport différent au temps et à l’espace : « Tabori avance que l’exilé est un Sujet privé de son temps, c’est-à-dire du temps qui continue dans le pays natal. Il précise que celui-ci vit en fait dans deux temporalités simultanément: celle du passé (le temps du pays quitté) et celle du présent (le temps du pays d’accueil) » (Bourque et Hogikyan 12). Cependant, dans le cas de romans de retour, ces deux temporalités se rejoignent, puisque le pays quitté et le pays d’accueil se superposent. On constate qu’autant Flora Fontanges que l’héroïne de *Surfacing* sont dépourvues face au surgissement du passé qui les assaille au moment du retour, envahissant complètement le présent : « le passé surgit, dru comme le mercure, envahit le présent et le noie, tandis que la mort saisit le vif, comme dit la loi » (*PJ* 39). Pour les deux femmes, ce surgissement est comparé à une forme de folie : « To have the past but

not the present, that means you're going senile » (*S* 72). Pour ne pas « tomber en enfance » (*PJ* 39), elles ont besoin de créer un espace qui puisse articuler passé et présent, mais également futur, sans que l'une de ces temporalités n'engloutisse les autres.

Nouss souligne que « Georges Didi-Huberman emploie aussi le terme [non-lieu] dans sa réflexion esthétique pour cerner dans certains espaces et certaines œuvres la présence persistante d'un passé disparu, ce qui reste après une destruction qui vient hanter le spectateur. » (*La condition de l'exilé* 118). Nous avons vu que Flora Fontanges ne parvient pas à faire revenir le temps passé sur la ville et que le retour sur l'île ne permet pas à la narratrice de *Surfacing* de revenir en arrière dans le temps. Cependant, sur les lieux du retour, elles sont toutes deux hantées par la disparition, qui prend la forme de la persistance du passé disparu. Si Flora Fontanges ne parvient pas à faire revivre le temps passé, elle parcourt l'espace disparu tout en parcourant la ville, déterrando une à une ses strates temporelles à l'aide de Raphaël, remontant en amont de son histoire personnelle : « Rues, ruelles, places publiques, Raphaël s'est mis à éplucher la ville de toutes ses vies, siècles après siècles, comme on décolle des couches de papier peint sur un mur » (*PJ* 75). Comme le souligne Nouss, c'est de ce type d'expériences qu'émerge le non-lieu : « Il ne s'agit pas d'une résurrection du passé, il s'agit d'un espèce [sic] de feuilletage temporel entre le passé et le présent. [...] L'expérience se fonde là-dessus, sur ce feuilletage temporel-là, qui fait que, effectivement, il y a du non-lieu. » (*L'expérience de l'exil*) Ce qui symbolise l'expérience est pour Nouss la page où Freud, dans *Le malaise et la civilisation*, compare le psychisme à un voyageur qui se promènerait dans Rome et verrait toutes les strates architecturales successives de Rome par juxtaposition,

par feuilletage. « Rome dès lors devient un non-lieu [...] L'expérience, c'est arpenter ce type d'espace-là. » (*L'expérience de l'exil*) Le non-lieu apparaît alors comme la construction ou reconstruction d'un espace dans toutes ses couches successives, comme on le voit donc dans *Le premier jardin*.

Ainsi, lorsqu'elle marche dans la ville de Québec, Flora Fontanges voyage dans l'espace mais également dans le temps : « On monte et on descend dans la ville, on voit la montagne et on ne la voit plus. Le tracé des rues est imprévisible. Sa vie d'avant et sa vie de maintenant également à l'affût de tout ce qui passe, comme une petite bête sauvage qui guette sa proie. » (*PJ* 83). Comme le rappelle Noël, « le passé, pour Flora Fontanges n'est pas un objet mort, soit une représentation figée du temps, mais se trouve au contraire réactualisé dans le présent » (« Le personnage féminin » 79). Flora fait l'expérience d'un passé qui persiste et s'imisce dans la ville, qui est aussi vécue au présent, ces deux temporalités associées à un même espace ne composant alors peut-être pas tout à fait une stratigraphie comme l'entendrait Westphal, où les différentes strates entretiennent un rapport dynamique entre elles, mais s'agençant plutôt en surimpression. D'une certaine manière, dans le pays natal, on pourrait effectivement dire que Flora Fontanges « habite à la fois son présent et son passé » (*La condition de l'exilé* 121). Dans ce cas, Québec correspondrait bel et bien à un non-lieu.

Dans *Surfacing*, la stratigraphie des lieux n'est pas dite aussi explicitement que dans *Le premier jardin*. Cependant, sur l'île, la narratrice est elle aussi habitée par son passé et son présent, bien que cela prenne davantage la forme d'apparitions :

The forest thickens and I watch for the blazes, still visible after fourteen years; the trees they're cut on have grown swollen edges around the wounds, scar tissue.

We begin to climb and my husband catches up with me again, making one of the brief appearances, framed memories he specializes in: crystal clear image enclosed by a blank wall. (S 45)

Cette vision de son ex-mari, ou plutôt en fait de son ex-amant, puisqu'on sait que le mariage n'a jamais eu lieu, est un fragment de passé qui la rattrape. On a vu qu'au début de *Surfacing*, l'héroïne entretient le mythe selon lequel le retour au pays natal permettrait d'accéder au temps passé. Le retour sur l'île ne permet pas de revivre le passé, mais plutôt de le revisiter de manière à le rendre habitable. La narratrice redevient le personnage principal de sa propre histoire. L'île est donc pour elle un *ante*-lieu comme l'entend Nous, un espace de genèse qui lui permet de réunir son être à travers une renaissance métaphorique : « But nothing has died, everything is alive, everything is waiting to become alive » (S 165).

Pour y arriver, son passage sur l'île se transforme presque en une chasse aux trésors : « The next scrapbook was mine. I searched through it carefully, looking for something I could recognize as myself, where I had come from or gone wrong » (S 93). La narratrice cherche en effet des indices, des traces de ce qu'elle a été. Selon Nous, dans le non-lieu « la trace témoigne d'elle-même » (*La condition de l'exilé* 132). Il ajoute : « Le non-lieu fait percevoir ce qui devrait rester invisible, caché » (*La condition de l'exilé* 132). Cependant, ce que découvre la narratrice est que ces traces ne sont pas

dans des livres, mais bien dans l'espace. Penser l'île comme un non-lieu permet donc d'y voir un espace habitable possible pour la protagoniste.

La difficulté d'habiter le non-lieu

Nous avons donc vu que les espaces du retour dans nos romans, bien que changeant de statut au cours du récit, peuvent ultimement être considérés comme des non-lieux, car les protagonistes y sont habités à la fois par leur passé et leur présent. Cependant, *Le premier jardin* et *Surfacing* remettent en question la possibilité d'habiter ces non-lieux. En effet, le premier roman se termine sur le départ de Flora Fontanges de Québec et le second sur une fin ouverte. À la fin du roman d'Hébert, Flora Fontanges retourne en France comme elle est arrivée au Québec quelques mois plus tôt, appelée par un rôle nouveau, cette fois-ci pour jouer dans *Chacun sa vérité* de Pirandello : « Elle a pris congé de la ville. *La séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit* » (PJ 189). Cette phrase en italique, adaptée d'une ligne du poème « Pensée en mer »⁴ de Paul Claudel, traduit la condition exilique de Flora Fontanges, condition qui fait partie d'elle-même et à laquelle le retour au pays natal ne l'a pas soustraite. Même sa fille Maud, elle-même « fugueuse de naissance » (PJ 101), n'a su ou n'a pu la retenir. Flora Fontanges est d'abord une exilée en manque de lien : « Le sujet exilé est alors un comédien, immobile sur une scène ou l'arpentant nerveusement ; il joue jusqu'à ce que son texte lui devienne naturel et qu'il puisse établir des connexions intimes avec ce qui l'entoure » (*La condition de l'exilé* 124). Dans *Le premier jardin*, il ne s'agit cependant

⁴ « La séparation a eu lieu, et l'exil où il est entré le suit » (Claudel 38).

pas d'une métaphore : Flora Fontange est bel et bien une comédienne. Comme on l'a vu au chapitre précédent, c'est justement à travers le jeu qu'elle peut reconnecter la ville, notamment en redonnant vie aux femmes disparues. Cependant, pour la protagoniste, cela n'aura pas été suffisant.

Pour Flora Fontanges, faire coexister passé et présent reste une tâche ardue : « Sa mémoire éteinte ne pèse pas plus qu'une feuille morte. La chaleur de sa vie présente veille dans ses veines » (*PJ* 167). Si elle veut habiter le présent, elle doit mettre de côté sa mémoire. Il est vrai que le rapport à la ville de Flora Fontanges a changé suite à son parcours physique et mnésique dans la ville : « Elle voudrait lui dire que la ville est ouverte et qu'elle n'attend plus que lui pour visiter la ville, de fond en comble, sans rien en elle qui se garde et se refuse » (*PJ* 155). L'interdit a été levé. Cependant, cette quiétude ne durera pas. Flora Fontanges doit choisir : la mémoire ou la vie. Selon Chapman, qui s'exprime à propos du *Premier jardin* et de *Kamouraska*, « Neither novel ends with a reconciliation of past and present » (*Siting the Quebec Novel* 189). Cette non-réconciliation signifie également que la mémoire et l'identité de Flora restent problématiques. Bien que certains critiques interprètent différemment la fin du roman, il nous apparaît que la quête mémorielle et identitaire de la protagoniste n'a pas pu répondre entièrement à son besoin d'un *sense of place* inclusif. L'impossibilité du retour ne doit cependant pas être comprise comme un échec : « Le roman, à l'inverse (du récit épique), montre qu'il est impossible de "retourner". Mais il nous montre aussi que cette impossibilité, loin d'être une tragédie, est une aventure toute nouvelle » (Daunais 16). La quête de Flora Fontanges continuera, mais ailleurs.

Le roman d'Atwood se termine quant à lui sur une fin ouverte. Après un épisode où la narratrice fait une tentative de retourner à un stade animal, elle constate finalement que cela est impossible et revient à la réalité et au temps présent :

I drop the blanket on the floor and go into my dismantled room. My spare clothes are here, knife slashes in them but I can still wear them. I dress, clumsily, unfamiliar with buttons; I re-enter my own time.

But I bring with me from the distant past five nights ago the time-traveller, the primaeval one who will have to learn, shape of goldfish now in my belly, undergoing its watery changes. Word furrows potential already in its proto-brain, untravelled paths. (S 203)

Ce qui la réconcilie aussi avec son propre temps est la possibilité de porter la vie à nouveau. On sait que Joe reviendra ensuite chercher la narratrice, toujours cachée sur l'île, mais on ne sait pas si la jeune femme acceptera de retourner en ville avec son amant : « His voice is annoyed: he won't wait much longer. But right now he waits. The lake is quiet, the trees surround me, asking and giving nothing » (S 205).

Kokotailo souligne que l'interprétation la plus populaire de *Surfacing* est celle selon laquelle la protagoniste retrouve une certaine forme d'unité et d'harmonie avec le monde. C'est notamment la lecture qu'en fait Grace : « By the end of *Surfacing*, the narrator has succeeded in her quest; she has found what she needs to begin a new, complete and free life. Whether or not she will create this new life is entirely open, but at least possible, in the closing lines of the text » (Grace 109). Cependant, pour d'autres

« the narrator does not emerge from her experience a new integrated and realized self in harmony with the world » (Kokotailo). Selon Fromberg Schaeffer, « She still believes the world is not fit for humans » (Fromberg Schaeffer 337), mais elle est consciente qu'elle ne peut pas s'évader : « She is stuck with the world » (Fromberg Schaeffer 337). L'impossibilité de rester sur l'île est d'abord logique ou matérielle : « In any case I can't stay here forever, there isn't enough food. The garden won't last and the tins and bottles will give out; the link between me and the factories are broken, I have no money » (S 201). La possibilité de créer et de maintenir un non-lieu qui ferait cohabiter passé et présent repose donc entièrement entre ses mains. Si le retour sur l'île a été le déclencheur d'un processus de désaliénation, le travail pourrait se poursuivre à l'extérieur.

Ainsi, malgré la difficulté présente dans nos romans à habiter le non-lieu, on gagne tout de même à repenser l'espace du retour selon une spatialité divergente et à mettre de l'avant l'expérience exilique des protagonistes dans ce processus :

L'expérience exilique naît d'un passage de frontière, effectué ou futur. Toutefois, tout exil est un exil intérieur dans la mesure où son expérience, avant de toucher le corps déplacé, imprime la marque psychique de la déchirure, d'une exclusion vécue d'abord dans l'intériorité, une conscience avant une condition. L'expérience exilique commence dans le lieu de départ avant le départ, la décision prise (volontairement ou non), et puis elle se continue sur la scène subjective : le moi se sent exilé au sens où il ne cadre pas ou pas encore, sans être certain que cela arrivera jamais – il faudrait à cette fin un double cadrage, par nature impossible. À ce titre, l'exilience est

d'abord l'expérience des frontières intérieures. Passées et passées encore.

Sans point d'ancrage final. (Nous, « L'exil comme expérience » 9)

Le non-lieu n'est pas acquis. Il est, comme ceux qui l'habitent, en mouvement et en construction, car « Le propre du non-lieu exilique est d'ouvrir vers l'infini tout espace, d'en faire un lieu que parcourent les souffles du dehors » (*La condition de l'exilé* 117). Pour Flora Fontanges, il reste particulièrement difficile de porter le poids de son passé et de son présent, ce qui se produit sur les lieux de son enfance, et elle choisira de quitter la ville. Dans *Surfacing*, au contraire, réconcilier passé et présent est plutôt libérateur pour la protagoniste. On a toutefois l'impression qu'il lui faudra transposer son non-lieu dans un espace neutre, qui ne soit ni l'île ni la ville, lui permettant de bâtir un futur qui accommode toutes ses expériences passées.

Conclusion

Pour conclure, nous aimerions revenir sur une citation de Pierre Ouellet, qui a étudié la spatialité dans l'œuvre du poète Yves Préfontaine :

La topographie imaginaire d'une œuvre poétique ne concerne toutefois pas seulement la localisation au sens propre, le chronotope en tant que simple décor ou scénographie de l'univers décrit. Elle est aussi le corrélat spatial des processus d'identification et de différenciation qui permettent au sujet individuel ou collectif de *se situer* à la fois comme *même* et *autre* par rapport à la plus ou moins grande homogénéité ou hétérogénéité de l'espace où il se déploie. (Ouellet 70)

On pourrait dire que la topographie des romans *Le premier jardin* et *Surfacing* correspond également à cette définition. Se situer, autant physiquement qu'intérieurement, est une quête pour les protagonistes au centre de ces deux œuvres, qui sont affectées par la perte du sentiment de *sense of place*, selon la définition de Porteous. Car c'est notre rapport à l'espace et, ultimement, au monde, que questionnent ces romans.

Selon Ouellet, « être est avoir lieu » (Ouellet 69), et *Le premier jardin* ainsi que *Surfacing* en sont des exemples éclatants. La quête d'habiter qui anime les personnages

est aussi un désir d'exister pleinement, en cohérence avec soi-même et avec son environnement. La présence de l'espace se fait si forte dans ces romans qu'elle ne peut être ignorée. Les œuvres de notre corpus questionnent cependant certaines notions théoriques, comme les concepts d'espace, notamment l'espace fictionnel et l'espace référentiel, de lieu et de non-lieu. L'espace est aussi pensé en relation avec les êtres et en fonctions de pratiques de l'espace. Comme nous l'avons soutenu au départ, l'étude des notions spatiales apporte un éclairage nouveau sur les dynamiques mémorielles et identitaires dans les deux romans de notre corpus, et ce, de différentes manières.

Cette recherche nous a d'abord permis de constater que la question de la mémoire dans *Le premier jardin* et *Surfacing* est indissociable de celle de l'espace. Le retour au pays natal ne permet pas aux protagonistes d'oublier le passé, car celui-ci s'incarne dans l'espace, et Flora Fontanges et la narratrice de *Surfacing* restent habitées par la disparition. Les paysages polysensoriels forcent l'émergence d'une mémoire sensorielle à travers les perceptions des protagonistes. Cette mémoire sensorielle permet de se réapproprier une mémoire vraie et d'entreprendre un processus de désaliénation.

Si la relation entre l'identité et l'espace se fait tangible dans les romans de notre corpus, elle se développe toutefois de manière différente dans *Le premier jardin* et *Surfacing*. *Le premier jardin* développe l'idée d'un espace natal à la fois aliénant et générateur, où le désir d'exister dans la multiplicité de son être est aussi celui de s'ancrer dans la ville, d'y créer des liens. La quête d'habiter est aussi pour Flora Fontanges une expérience d'altérité. Dans *Surfacing*, le statut de l'espace est intimement lié à celui

qu'occupe la narratrice dans l'espace. Entre dualité et dissolution, celle-ci cherche dans le lieu un moyen de réunir les deux facettes de son être. Ainsi, si le rapport à l'espace des protagonistes est conflictuel, il est aussi, ultimement, générateur. Si la notion de construction a pris beaucoup d'importance au cours du travail, que ce soit au niveau de la façon de penser le lieu ou l'identité, on doit cependant admettre que tout n'est pas entièrement malléable. L'espace et le déplacement n'ont pas à eux seuls le pouvoir de transformer complètement les protagonistes. Celles-ci restent cependant usagères de l'espace, et en ce sens elles sont investies du pouvoir de transgresser les frontières :

La transgression intervient dès lors que se dessine une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé. Elle est dans le *sidestep* qui laisse percevoir les incalculables déclinaisons de l'espace-temps. Le code fait de l'espace-temps un bloc unique et voué à le demeurer. Or la transgression impose l'hétérogène, donc la polychronie (la conjugaison de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes). (Westphal, *La géocritique* 75)

Les héroïnes ont toutefois du mal à conjuguer ces temporalités différentes, comme le demande la transgression, mais aussi le retour au pays natal.

Ainsi, penser l'espace du retour comme un non-lieu, au sens où l'entend Alexis Nouss, permet d'en faire un espace habitable qui accueille à la fois les expériences multiples des exilés mais aussi d'y concilier ou d'y réconcilier différentes temporalités. Cependant, si dans *Le premier jardin* le pays natal semble pouvoir être un véritable non-lieu pour Flora Fontanges, celle-ci remet en question la possibilité de l'habiter. Porter le

poids de toutes ses expériences passées semble trop lourd pour la protagoniste d'Hébert. Pour l'héroïne de *Surfacing*, au contraire, cela permet de réconcilier passé et présent et d'espérer une possible libération. Si nous avons voulu mettre la spatialité de l'avant et étudier ses relations à la mémoire et à l'identité, on voit toutefois que cela ne peut être fait sans penser la relation au temps, les protagonistes ayant une relation conflictuelle à l'espace mais aussi au passé.

Finalement, les questionnements que nous avons soulevés tout au long de ce mémoire gagneraient à être approfondis selon le point de la géographie féministe. En effet, alors que la géographie masculiniste « revendique l'accès au monde réel, un accès qui serait transparent, sans contradictions ni failles » (Chapman, « L'écriture de l'espace au féminin » 14) et qui demande également de « nier l'existence de l'Autre » (« L'écriture de l'espace au féminin »14) ou qui le reconnaît mais comme étant inférieur, la géographie féministe reconnaît au contraire l'altérité et « la condition relationnelle de la subjectivité et sa partialité » (« L'écriture de l'espace au féminin »14). Elle se distingue également d'une géographie humaniste de par la reconnaissance que le sujet féminin est multiple. En donnant une voix aux femmes laissées de côté dans l'histoire, Flora Fontanges leur redonne également un espace. Ce faisant, elle remet également en question la notion de marge. Dans *Surfacing*, une approche féministe permettrait de mettre de l'avant que la narratrice, bien qu'anonyme, possède une existence qui ne soit pas que symbolique. Comme le souligne Chapman, la géographie humaniste « assimile la "Nature" à la "Femme" » (« L'écriture de l'espace au féminin » 15) ou réduit toutes les femmes à « la Femme ». La protagoniste d'Atwood existe en relation avec le lieu qu'elle

habite et qui l'habite également, mais elle ne se réduit pas à celui-ci. De même, le roman montre que l'espace ne se restreint pas à une représentation de la Nature, mais possède différents niveaux de complexité. La géographie féministe remet également de l'avant l'importance de l'espace privé, qui joue comme on l'a vu un grand rôle dans la conception du lieu. Quoi qu'il en soit, les possibilités d'analyses en lien avec la spatialité dans *Le premier jardin* et *Surfacing*, qui restent des romans toujours actuels malgré le temps qui passe, sont riches et de multiples avenues restent à explorer.

Bibliographie

Corpus principal

HÉBERT, Anne, *Le premier jardin*, Montréal, Boréal (Compact), 2000 [1988].

ATWOOD, Margaret, *Surfacing*, Toronto, McClelland & Stewart (Emblem), 2010, [1972].

ADDISON, Catherine, « Terror, Error or Refuge: Forests in Western Literature », dans *Alternation journal*, vol. 14, n°2, 2008, p. 116-136.

ANCRENAT, Anne, *De mémoire de femmes. « La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éditions Nota bene, (Collection Littérature(s)), 2002.

ATWOOD, Margaret, *Essai sur la littérature canadienne*, Montréal, Boréal, 1987 [1972].

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, (La librairie du XXIe siècle), 1992.

BACHELARD, Gaston, Paris, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.

BEAUDET, Marie-Andrée, « Québec, entre ombre et lumière dans Le Premier Jardin d'Anne Hébert », dans *Lectures de Québec: actes du colloque du Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi*, (dir. Anna Paola MOSSETTO et Jean-François PLAMONDON), Bologna, Edizioni Pendragon, 2009, p. 147-156.

BERQUE, Augustin, *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

BOURQUE, Dominique et HOGIKYAN, Nellie, « Introduction », dans *Femmes et exils. Formes et figures*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 1-36.

CASEY, Edward, *Getting Back into Place*, Blooming, Indiana University Press, 2009.

CHANADY, Amaryll, « Abla Farhoud : exil et intégration au Québec », dans *Femmes et exils. Formes et figures*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 81-98.

CHANADY, Amaryll, « L'ouverture à l'Autre. Immigration, interpénétration culturelle et mondialisation des perspectives », dans *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux* (dir. Jocelyn LÉTOURNEAU), Québec, Les presses de l'Université Laval, 1994, p. 167-188.

CHAPMAN Rosemary, « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois » dans *Recherches féministes*, vol. 10, n° 2, 1997, p. 13-26.

CHAPMAN, Rosemary, *Siting the Quebec Novel: The Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*, Berne, Peter Lang, (Modern French Identities), 2000.

CHASSAING, Irene, *Dysnosties : Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, thèse de doctorat, Halifax, Dalhousie University, 2014.

CLAUDEL, Paul, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, (Pléiade), 1967.

COLLECTIF, *Oeuvres complètes d'Anne Hébert*, vol. IV : romans, tome 3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, (Bibliothèque du Nouveau Monde), 2015.

CÔTÉ, Véronique, *La vie habitable : poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires*, Montréal, Atelier 10, (Documents), 2014.

DAUNAIS, Isabelle, *Les grandes disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien I : Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, (10/18), 1980.

DIOUF, Mbaye, « Anne Hébert et la trace du pays », dans *Les cahiers Anne Hébert*, no 9, 2010. p. 11-23.

DIOUF, Mbaye, *L'Énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2009.

DORAIS, Louis-Jacques, « La construction de l'identité », dans *Discours et constructions identitaires*, (dir. Denise DESHAIES et Diane VINCENT), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 1 -10.

FALARDEAU, Érick, « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert », dans *Voix et Images*, vol. 22, no 3 (66). 1997, p. 557-568.

FINK, Klaus, « La mémoire et sa relation au temps et à l'espace », dans la *Revue Française de Psychanalyse*, Tome LXIV : Devoir de mémoire : entre passion et oubli, janvier-mars 2000, p. 57-66.

FROMBERG SCHAEFFER, Susan, « It is time that separates us », dans *The Centennial Review*, vol. 18, no. 4, automne 1974, p. 319-337.

GODFROY, Alice, « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? », *Acta fabula*, vol. 7, n° 6, novembre-décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1705.php>, page consultée le 20 août 2016.

GRACE, Sherril, *Violent Duality: a study of Margaret Atwood*, Montréal, Véhicule Press, 1980.

HARVEY, David, « From Space to Place and Back Again : Reflections on the Condition of Postmodernity », dans *Mapping the Futures : Local Cultures, Global Change* (éd. Jon BIRD *et al*), Londres, Routledge, 1993, p. 3-29.

HÉBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, (Points), 1982.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

KELLETT-BETSOS, Kathleen, « La fugue, la fuite et l'espace franchi dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert » dans *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* (en ligne), vol. 29, no 1, 2004, URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/12760/13715>, page consultée le 6 juin 2016.

KOKOTAILO, Philip, « Form in Atwood's *Surfacing* : Toward a Synthesis of Critical Opinion », dans *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* (en ligne), vol.8, no 2, 1983, URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/7994/9051>, page consultée le 30 juillet 2016.

LAHAIE, Christiane, « Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis », dans les *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 439-451.

LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, (Essai), 2009.

LEMMENS, Kateri, « Anne Hébert et la modernité », dans *Les cahiers Anne Hébert*, no 2, 2000, p. 161-182.

MICHAUD, Anne, « Entretien avec Margaret Atwood – Ce mot Ce mot “féministe”, ça veut dire quoi exactement ? », dans *Le Devoir*, Montréal, 6 octobre 2007.

NOËL, Alex, *Le déplacement de la mémoire dans l'œuvre romanesque de Milan Kundera*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2013.

NOËL, Alex, « Le personnage féminin et la lecture du temps dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert », dans *@analyses - Revue de critique et de théorie littéraires*, vol. 10, no 1, hiver 2015, p. 74-89.

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVI-XLII.

NOUSS, Alexis « Expérience et écriture du post-exil » dans *Le soi et l'autre: l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, (dir. Pierre OUELLET), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 23-33.

NOUSS, Alexis, « L'exil comme expérience », sur le site de la Fondation Maison des sciences de l'homme (en ligne), n° 43, septembre 2013, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document>, page consulté le 23 novembre 2015.

NOUSS, Alexis, avec DARRIEUSSECQ, Marie, *L'expérience de l'exil*, conférence, Collège d'études mondiales, Fondation Maison des sciences de l'homme, 13 mars 2014, URL : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/video.asp?id=2264&ress=7583&video=147704&format=108#29117>, page consulté le 23 novembre 2015.

NOUSS, Alexis, *La condition de l'exilé*, Charenton-le-Pont, Éditions de la maison des sciences de l'homme, (Interventions), 2015.

NUVOLATI, Giampaolo, « Le flâneur dans l'espace urbain », dans *Géographie et cultures* (en ligne), no 70, 2009, URL : <http://gc.revues.org/2167>, page consulté le 30 septembre 2016.

OUELLET, Pierre, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du même et de l'autre », dans *Voix et images*, vol. 24, no 1 (70), 1998, p. 69-81.

PESTRE DE ALMEIDA, Lilian. « *Le Premier Jardin* : Mémoire collective et mémoire individuelle dans le roman d'Anne Hébert; Une fresque féminine du Québec », dans *Francofonia*, no 30 (printemps 1996), p.17-51.

PORTEOUS, J. Douglas, *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

ROUSSELOT, Elodie, *Re-writing Women into Canadian History: Margaret Atwood and Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2013.

RUSHDIE, Salman, *Imaginary Homelands*, London, Granta Books/Penguin Books, 1991.

WESTPHAL, Bertrand (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, (Espaces humains), 2000.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, (Paradoxe), 2007.

ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace » dans *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013.