

Littératures de l'Après : romans « déconcertants » du Québec et du Brésil lus en perspective comparée

Literature of the After: disconcerting novels of Quebec and Brazil read in comparative perspective¹

Zila Bernd²

Recebido em 20 de agosto e aprovado em 28 de setembro de 2020.

Résumé: Présenter dans une perspective comparatiste les romans de l'extrême contemporain que Johan Faerber appelle les romans de l'Après. Analyser le roman québécois de Catherine Mavrikakis, qui quitte les chemins battus de l'autofiction (romans de l'intériorité) pour inaugurer les romans de l'antériorité que Dominique Viart appelle à juste titre des romans de filiation. Lire, dans la perspective de la mémoire intergénérationnelle, le travail de la remémoration et de l'oubli réalisé, non pas pour aller en quête des racines (l'arbre généalogique), mais pour retrouver des identités rhizomatiques et créolisés qui en découlent. Montrer que le même phénomène de retracer – à travers le travail mémoriel – des éléments de la vie des parents et des grands parents s'avère en fait un subterfuge pour remémorer leur propre passé. Ce genre de roman se dessine également au Brésil où une série de jeunes écrivaines comme Carola Saavedra, entre autres, font du succès, au tournant du XXI^{ème} siècle, en inaugurant une reviviscence du contemporain à travers des stratégies de dévoilement de l'invisibilité et de l'inaudibilité de leur ancestralité. Essayer de conclure que le roman actuel dans les Amériques est prêt à réaliser « l'inventaire des absences », à idéaliser une « poétique de l'absence » (Fernando Catroga), en jouant avec de nouvelles formes de temporalité et de stratégies littéraires qui « déconcertent » dans la mesure où elles « ne cherchent pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribuent à les déplacer » (VIART, 2008, p. 12).

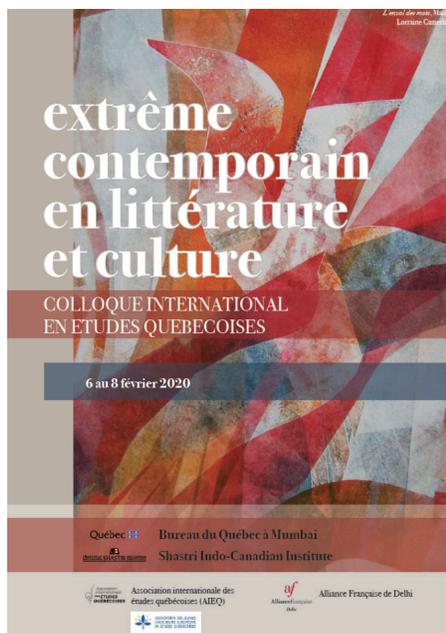
Mots-clés: Romans déconcertants. Poétique de l'absence. Romans de filiation. Invisibilité.

Abstract: Through a comparative perspective, this essay attempts to present the novels of the extreme contemporary that Johan Faerber calls the novels of the After. It seeks to analyse Catherine Mavrikakis' Quebec novel that abandons the beaten track of self-fiction (novels of interiority) in order to inaugurate the novels of anteriority, that Dominique Viart rightly calls, novels of filiation. Reading the work of remembering and forgetting, from the standpoint of intergenerational memory, is not searching for roots (the family tree), but finding rhizomatic and creolized identities that result from it. The phenomenon of tracing elements of the lives of parents and grandparents through the work of memory, seems to be a subterfuge to remember one's own past. This trend is taking shape in Brazil, where a series of young writers like Carola Saavedra, among others, have been successful at the turn of the 21st century, for inaugurating a revival of the contemporary, through strategies of unveiling the invisible and the inaudible of their ancestry. The essay will try to conclude that the current novel in the Americas is ready to carry out the "inventory

of absences" and idealize a "poetics of absence" (Fernando Catroga), by playing with new forms of temporality and literary strategies. The latter are "disconcerting" to the extent that they "do not seek to correspond to the expectations of the readers but help displace them" (VIART, 2008, p. 12).

Key words: Disconcerting novels, Poetics of absence, Novels of Filiation. Invisibility, the Extreme Contemporary.

Être contemporain c'est être capable de s'orienter dans l'obscurité et, à partir de là, d'avoir le courage de reconnaître et de s'impliquer dans le présent avec lequel il n'est pas possible de coïncider³. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9)



Préambule théorique

Le livre de Johan Faerber, *Après la littérature; écrire le contemporain* publié en 2018 a été la grande motivation du colloque international en études québécoises intitulé *L'extrême contemporain en littérature et culture* qui a eu lieu à New Delhi, en février 2020. Il s'agit, en fait, d'un texte provocateur qui n'hésite pas à faire *tabula rasa* d'un

bon nombre de critiques et théoriciens littéraires qui sont venus avant lui, y compris T. Todorov et A. Compagnon entre autres.

Critiquer la fatigue du *Post* (moderne, colonial, *etc.*) c'est quelque chose que d'autres ont déjà essayé de faire comme Pierre Ouellet dans un texte de 2008 : *Le monde d'après: mémoire et posthistoire*. Selon l'auteur, le *post* est à toutes les sauces comme, dans d'autres temps, le *néo*. Le temps d'après serait un « arrière-temps, comme on parle d'arrière-plan, et renverrai aux « dessous » où la temporalité ne cesse de glisser, de chuter, de tomber... » (OUELLET, 2008, p. 35)

Pierre Ouellet parle d'un temps après le temps ou temps supplémentaire qui est devenu le temps de toute énonciation :

Ce serait *l'après tout* la modalité dominante de la fiction contemporaine, qui ne porte seulement sur la fin de l'histoire [...] mais qui emporte avec elle, transporte d'époque en époque l'état de fait et l'état d'âme limites que l'expression *après tout* désigne en français où elle est synonyme de locutions comme « en définitive », « tout bien considéré » : après tout la terre tourne même si l'histoire semble arrêtée (2008, p. 341).

Là où les deux auteurs semblent s'accorder c'est sur la conception du contemporain qui pour eux n'est pas celle du temps présent ou en synchronie avec le présent. Une œuvre littéraire peut être considérée contemporaine même si elle évoque des thématiques très anciennes – comme c'est le cas des deux auteures que j'ai mentionnées ci-dessus – pourvu que ces thématiques soient resignifiées dans le présent.

Pour Faerber (2018, p. 17), la littérature de l'après « se fixe le *dissensus* comme paradigme herméneutique et politique – comme horizon de naissance. Car la littérature n'est pas là pour réparer les hommes, vivants ou encore le monde. »

Quand on parle de *dissensus*, on est justement dans le transdisciplinaire et le transculturel qui inaugure le passage à l'au-delà, le dépassement des disciplines, qui permet ainsi d'avoir comme objectif le consensus, pour envisager le *dissensus*, en laissant la place à la création d'objets culturels et linguistiques nouveaux, originaux.

Pendant longtemps, dans le cadre des études littéraires, trois types d'approches se sont imposés :

— L'approche disciplinaire : l'étude d'une discipline sans la possibilité de se valoir des savoirs d'autres disciplines ;

— L'approche multidisciplinaire : quand on convoque différentes disciplines pour rendre compte d'un objet sans la préoccupation d'établir des rapports entre elles ;

— L'approche interdisciplinaire : quand différentes disciplines focalisent un objet, en établissant un dialogue qui vise arriver à un consensus.

Dans la perspective transculturelle et/ou transdisciplinaire, on abandonne la différenciation des cultures vues comme des entités stables, en évacuant les relations binaires réductrices pour favoriser le relationnel dont nous parlait Édouard Glissant.

Ce ne sera qu'avec la perspective transculturelle que l'on pourra rompre avec le pacte (qui est présent dans l'inter et le multiculturel) de prendre la synthèse (et le consensus) comme horizon. En dépassant les limites de la réciprocité, la perspective transculturelle envisage les cultures comme des trajectoires collectives aux contours transculturels et c'est justement à partir de la dissension et du dissentiment que des produits culturels nouveaux peuvent être engendrés.

C'est seulement sur le plan de la transculturalité que nous faisons face à l'entrelacement des identités culturelles, qui se définissent et se transforment en résonance avec les autres. Autrement dit, la conception de la culture dans la perspective transculturelle est « fondamentalement relationnelle et performative » (BENESSAIEH, 2012, p. 85). La littérature de l'Après est, si j'ai bien compris la proposition de Johan Faerber, transdisciplinaire par excellence. Écrire dans la perspective transculturelle c'est vivre dans l'extrême contemporain.

Comme exemples de la littérature de l'Après, j'ai choisi deux romans contemporains « déconcertants », écrits par des femmes: *La Ballade d'Ali Baba* (2014) de Catherine Mavrikakis⁴ appartenant à la littérature québécoise et *Com armas sonolentas* (Avec des armes somnolentes) (2018), de l'écrivaine brésilienne Carola Saavedra.

Le concept de « romans déconcertants » de Faerber est basée sur la classification établie par Dominique Viart (2008, p. 12-13) selon laquelle il y aurait une littérature *consentante*, qui correspond à un art d'agrément ; *concertante* celle qui « fait chorus sur les clichés du moment » et *déconcertante* qui « se pense, explicitement ou non, comme

« activité critique et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent » (VIART, 2008, p. 12).

La Ballade d'Ali Baba

Le livre est dédié aux quarante voleurs en référence à la légende d'*Ali Baba et les 40 voleurs*. Ces voleurs renvoient à la figure du père qui affectionnait les jeux de hasard et dont la vie a été une succession de pertes et de gains, caractérisée par une déconcertante irresponsabilité.

Dédicacer le livre aux 40 voleurs, qui ont volé la présence du père de la narratrice, pendant toute son adolescence et sa vie d'adulte, est révélateur de l'immense poids de cette absence qui l'a limitée de vivre avec son père seulement jusqu'à l'âge de 11 ans. Les réminiscences des voyages effectués avec le père entre l'âge de 9 et 11 ans correspondent à l'émergence des vestiges mémoriels qui sont restés de sa jeunesse « chauve d'ancêtres », pour reprendre l'expression de Gaston Miron (1994, p. 75), en référence au Québec. Ses souvenirs se résument à deux voyages : un à Key West, en Floride, où elle est allée en voiture conduite par son père, et l'autre à Las Vegas où son père la laissait aux soins d'une gardienne pour passer les nuits au casino.

Cette courte période de rapport d'affection avec son père c'est le temps de la rémanence, des résurgences qui ne cessent pas d'exister, en faisant du présent une réviviscence du passé. Le moment crucial de ce roman arrive au chapitre intitulé « Montréal, février 2013, sous la neige », donc 43 ans après le voyage à Las Vegas qui avait eu lieu en 1970. Sous la quasi invisibilité d'une tempête de neige, la narratrice Erina, qui signifie poésie en grec, aperçoit la figure d'un vieillard chancelant qu'elle reconnaîtra après un certain effort, comme étant son père décédé neuf mois auparavant. En prévoyant sa chute, Erina court pour l'aider et confirme son pressentiment que le vieillard était de toute évidence son père. Le vieillard se met à faire des éloges du succès d'Erina comme écrivaine, en affirmant avoir lu ses livres et se plaint qu'elle n'ait jamais parlé de lui dans ses livres. Immédiatement, en séducteur qu'il est, son père va la convaincre de la faire entrer dans son appartement, où elle rencontrerait Sofia, sa compagne actuelle. C'est le temps de l'Événement, de l'instant magique de *Kairós*, pourvue que la rencontre ait lieu entre un mort et une personne vivante.

Nous avons ici des temporalités qui, bifurquent, renvoyant à la belle image de Jorge Luis Borges, qui nous parle :

[...] des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles [...] (BORGES, 1983, p. 127)

Tous les personnages profitent du moment fluctuant sur les ailes de *Kairòs* (instant de l'opportunité) et *Aion* (éternité, pérennité) : ils mangent, boivent et dansent dans le minuscule studio de Vassili. À la fin de la soirée, Erina se demande sur le mode de procéder devant le fantôme de son père, qui introduit le thème d'un passage de *Hamlet* qu'il avait lu dans un des livres écrits par Erina, professeure universitaire et spécialiste de l'œuvre de Shakespeare:

Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit/
Qui veut que ce soit moi qui aie à le rétablir.
(SHAKESPEARE, *Hamlet*, scène 5, acte 1)

Dans ce cas, le « fantôme » du père qui s'intéresse à Hamlet, pièce de Shakespeare où abondent des apparitions spectrales du roi, père de Hamlet, assassiné par son oncle Claude qui prend possession du trône et se marie avec la veuve de son père. Il est intéressant ici de rappeler ce que Jacques Derrida écrit sur le temps dans *Hamlet* et son impact sur l'œuvre de Karl Marx. Auteur d'une œuvre intitulée *Spectres de Marx*, Derrida remarque l'influence de la citation de *Hamlet* : « *Time is out of joint* » (« Le temps est hors de ses gonds ») sur l'œuvre de Marx. Selon l'auteur, « il s'agit du thème de la disjonction, de la non-contemporanéité à soi-même. » (DERRIDA, *apud* MILAN, 1994, p. 3).

À la fin de la soirée fantasmagorique, Vassili demande à sa fille d'aller chercher ses cendres qui sont dans la sépulture édifiée par son épouse, mère d'Erina, dans laquelle il n'est pas confortable, car il déteste les mausolées ainsi que les cimetières. Il établit la date du solstice d'été pour que le travail soit fait : retirer les cendres pour qu'elles soient répandues. Ainsi, en pleine nuit de clair de lune du premier jour de l'été, Erina accomplit son désir avec l'aide de son père. Que faire de ces cendres ? Le fantôme du père, avant de disparaître, lui dit qu'elle saura où les étaler.

En possession des cendres de son père, Erina commence un long voyage jusqu'à Key West, lieu entouré par la mer, qu'enfant, elle avait visité avec son père. Là-bas, elle accomplit sa promesse, en jetant les cendres dans la baie, lui permettant de se réconcilier ainsi avec le temps et la mémoire. Elle accomplit par conséquent la même tâche destinée à Hamlet, à savoir de rétablir la temporalité qui avait été disjointe (« *time is out of joint* »). Il s'agissait de rétablir la continuité, brisée par l'interruption disruptive causée par l'apparition fantasmagique du père.

Ce fut par la littérature que la narratrice a fait elle-même l'expérience de la disruption du temps, ce qui lui a permis de vivre la différence entre Chronos, le temps du « présent vif, des corps et des mélanges », et Aïon, le temps du sens, « qui inclut le passé et le futur illimités » (MONEGALHA, 2018, p. 88). Avec Chronos seul le présent existe; ainsi, la chronicité n'a pas été capable de promouvoir la rencontre avec le père. La rencontre aura lieu dans la pérennité de *Aïon* où la narratrice trouve, à travers la (re)visitation des textes littéraires, les « rémanences mémorielles » qui y sont déposées. La clé pour pallier la longue absence du père a été trouvée dans *Hamlet* qui lui aussi cherchait l'accalmie face à ses tourments en revisitant le fantôme de son père. Voici une des plus prodigieuses fonctions de la littérature : donner l'occasion à des « résurgences d'un monde en puissance qui reste toujours à l'état naissant » (OUELLET, 2019, p. 29). Le texte shakespearien évoque le fantasme du père ainsi que la possibilité de comprendre la phrase de Borges : « le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs » (BORGES, 1983, p. 127).

Chez Mavrikakis, le travail de représentification du père est une tentative de dire ce qui a été omis, d'écouter du père ce qu'elle aurait toujours voulu entendre : des éloges de son travail comme écrivaine et professeure, la valorisation de son succès professionnel. La tentative de recomposer le temps qui a été « hors de ses gonds (*out of joint*) » – le temps de la disruption – équivaut, pour la narratrice, à imaginer que son père avait eu une vieillesse heureuse avec une compagne qui le comprenait. Remplir *La matière de l'absence* (CHAMOISEAU, 2016) équivaut, en fait, à remettre le monde sur ses rails, à rétablir la continuité interrompue.

L'évocation ici du pertinent article de Fernando Catroga : « Le culte des morts comme poétique de l'absence » (CATROGA, 2010), est de mise dans la mesure où

l'auteur mentionne le rapport étroit entre le culte des morts et la mémoire. Si la mémoire est, selon Platon, la « présence d'une absence »⁵, le fait que la narratrice présentifie le père disparu pour l'imaginer en train de lui demander de retirer ses cendres de la tombe pour les parsemer dans un autre endroit de son choix, correspond à ce que Catroga appelle la « *poétique de l'absence* qui serait un mode de rendre présent ce qui n'existe plus » (CATROGA, 2010, p. 168).

En analysant de nombreux articles et livres signés par Catroga, Maria Cleci Venturini, dans un article de 2017, rappelle que « représentifier ce qui n'existe plus et est menacé de tomber dans l'oubli est une forme de payer la dette du présent par rapport au passé » (2017, p. 133)⁶. Comme nous le savons, mémoire et imagination peuvent convoquer un « objet absent » à devenir présent.

Dans *La Ballade d'Ali Baba* de Catherine Mavrikakis, la fille et le spectre de son père se rencontrent devant la tombe de ce dernier pour « voler » ses cendres. Rappelons que l'étymologie de *tumulus* (tombe) est *sema* et après signe. Dans ce sens, tombe est le signe des morts. La tombe a été créée pour contrecarrer l'oubli, pour cette raison depuis l'antiquité la plus reculée, laisser un corps sans sépulture c'était un geste indigne, pourvu que, si le corps reçoit une tombe et une stèle, il pourra être remémoré et recevoir des révérences.

Le tombeau doit être lu comme une totalité signifiante qui articule deux niveaux bien différenciés : l'invisible (situé sous terre) et le visible [...] qui en fait « un monument placé au bord de deux mondes. » Si l'invisibilité rencontre le travail hygiénique de la corruption dans la clandestinité, la sémiotique a pour rôle de recouvrir le cadavre, de transmettre aux générations futures les signes capables d'individualiser et d'aider à la représentation du défunt, o bien, a re-présentification du défunt. C'est à cause de ces caractéristiques qu'il est permis de parler, par rapport au langage du cimetière, d'une « poétique de l'absence »⁷ » (CATROGA, 2010, p. 168)

Si la tombe est associée à la préservation de la mémoire, quelle serait la raison de retirer les cendres de la tombe pour les disperser dans la mer ? Le père (Vassili), d'origine grecque, qui est venu comme immigrant aux États Unis puis au Canada, a mené une vie de nomade par excellence sans attache, même pas celle de la famille. Cela explique son désir de se libérer, de ne pas vouloir rester « prisonnier » dans une tombe qui avait

été commandée par son épouse, mère d'Erina. Accepter la tâche de voler les cendres du cimetière, de les transporter à un autre pays (USA), vers un site où la narratrice a gardé de beaux souvenirs de son enfance auprès de son père, correspond, d'une certaine manière, à accepter le nomadisme du père:

Tout à l'heure, je te précipiterai dans l'eau qui clapote devant le quai à Mallory Square et tu t'éparpilleras en mille fictions. Une mouette rieuse s'approchera de moi et viendra me regarder débiller le pot de sucre qui te contient. Elle attrapera au vol quelques morceaux de toi qui n'atteindront pas l'eau et s'agitent un instant dans l'air un peu frais du matin (MAVRIKAKIS, 2014, p. 192)

***Com armas sonolentas* (Avec des armes somnolentes)**

Un autre exemple de ce que nous appelons en accord avec Catroga, la poétique de l'absence, et qui intègre le contemporain, serait l'ouvrage récent de l'écrivaine brésilienne Carola Saavedra⁸: *Com armas sonolentas* (Avec des armes somnolentes) (2018) qui fait émerger les mémoires de trois générations de femmes inspirées par les poèmes de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), poèmes dont le rêve de liberté est central. Cette quête de la mémoire ancestrale dépasse les limites des générations dans l'œuvre de Saavedra, c'est-à-dire, dépasse la quête d'une racine unique. Sor Juana Inés de la Cruz – qui est, selon Octavio Paz, la figure féminine la plus importante de l'Amérique de son époque – est en quelque sorte cette mère ancestrale se manifestant à travers ses poèmes disséminés dans *Com armas sonolentas*. Ces poèmes correspondent à une dérivation rhizomatique dans le sens que – dans ce roman – plus important que remémorer les affects et les abandons à travers les trois générations (la mère, la fille et la petite fille), c'est d'écouter les voix des femmes ancestrales comme la grand-mère, dont la voix accompagne la fille en son exil à Rio de Janeiro, ou comme Sor Juana Inés de la Cruz dont les poèmes sont presque oubliés, dans l'actualité, malgré son féminisme avant l'heure dans les Amériques. Disséminées dans le roman, les idées de Sor Juana illuminent les impasses des femmes-personnages :

Lo que solo he deseado es estudiar para ignorar menos: que según San Agustín, unas cosas se aprenden para hacer y otras para solo saber (2018, p. 265)⁹.

Dans ce roman, les femmes sur trois générations sont amenées à migrer : la mère (qui n'a pas de nom) a été envoyée depuis le Nordeste brésilien, une des régions les plus pauvres du Brésil, pour travailler comme bonne dans une maison bourgeoise à Rio, dans des conditions qui ressemblent beaucoup à l'esclavage. Violée par le fils de sa patronne elle devient enceinte et aura une fille Anna qui, elle migrera à son tour. Cette fois-ci vers l'Europe, où elle prétend faire une carrière dans le cinéma. Vivant en couple en Allemagne, elle est désillusionnée par son compagnon et n'accepte pas d'être enceinte. Elle rejettera sa fille à sa naissance et – avant de quitter l'Allemagne pour rentrer au Brésil - elle abandonnera l'enfant dans un parc en plein hiver. Cette fille sera adoptée par une famille allemande et s'appellera Maïke. Mystérieusement, pendant la période de son adolescence, Maïke décidera d'apprendre le portugais pour voyager au Brésil, afin de découvrir l'identité de sa mère biologique.

Ce qui fascine dans ce livre, dont le récit ne suit absolument pas cette chronologie que je viens d'établir, puisque chacune de ces trois femmes raconte son histoire en créant un récit polyphonique, c'est la répétition dans chaque génération de l'exil, de l'abandon, de l'invisibilité. Elles vont chacune dans leur espace, vivre l'absence, la déterritorialisation et le manque d'affection. Si la première génération reste inaudible, la deuxième Anna, s'exprimera à travers l'expression théâtrale.

Quant à la jeune fille de 14 ans, appartenant à la première génération et qui n'a pas de nom dans le roman, rappelons qu'elle arrive à Rio de Janeiro sans connaître personne pour être domestique d'une famille riche: elle ira à maintes reprises représenter sa grand-mère morte avec qui elle va s'entretenir pour remémorer sa sagesse et son art de survivre dans un milieu d'extrême pauvreté. Femme invisible et inaudible dans l'espace qu'elle occupe, confinée dans une chambre de bonne de l'appartement de ses patrons, elle trouvera le réconfort dans la remémoration des leçons de sa grand-mère, – dont l'esprit se présente à Rio –, qui lui apprend des vers de la littérature orale conservés dans le *nheengatu*, langue générale des *tapuias*, langue pratiquement disparue dans l'actualité et qui, selon la voix de la grand-mère fut la première langue qui «vous a cartographié, avant même que vous sachiez qui vous êtes »¹⁰ (2018, p. 213).

Il y a une tentative de rencontre des trois générations : la mère (sans nom), la fille, Anna, qui en rentrant d'Europe devient actrice et joue une pièce où elle raconte l'histoire de l'abandon de son bébé dans un parc enneigé, et sa fille, Maïke, arrivée à Rio pour apprendre la langue portugaise. Le fantôme de la grand-mère les accompagne au théâtre où Anna est en train de jouer la pièce.

Après une longue quête cauchemardesque, elles arrivent en retard et la rencontre des femmes - la mère (la domestique qui n'a pas de nom), la fille Anna et la petite fille Maïke, plus le fantôme de l'arrière-grand-mère - n'a pas eu lieu. Avant de partir définitivement, le spectre de l'arrière-grand-mère décide de faire un don à sa descendance: ce don est un livre qu'elle commence à lire à haute voix. Les lecteurs ne savent pas ce que le livre raconte, mais la narratrice leur apprend que « dans la vie tout se meut en cercles, dès lors tôt ou tard, nous retournons au point de départ »¹¹ (p. 262). Il s'agit d'une vision mythique et cyclique du temps comme durée, différente du temps chronologique qui régit le monde occidental.

Ce point de départ dont parle la narratrice est possiblement la connaissance des récits anonymes, en langue générale amazonienne et présentés en traduction portugaise, ainsi que les vers de Sor Juana Inés de la Cruz, qui sont présentés en espagnol et en portugais en notes à la fin du livre. Ce sera uniquement à travers la redécouverte des textes de femmes exceptionnelles et oubliées, comme Sor Juana Inés et cette grand-mère qui sait par cœur des passages des épopées amérindiennes primordiales, comme celle des « tapuias », que les personnages pourront sortir de leur invisibilité. Les voix qui habitent la grand-mère doivent être transmises et c'est bien pour cela que son esprit apparaît devant sa petite fille qui n'a jamais trouvée sa place dans la grande ville, éloignée de son « pays natal ». La transmission de ces voix permettra à la descendance de l'ancêtre primordiale de les resignifier dans la diversité du présent pour que tout puisse recommencer. Chacun des trois personnages – mère, fille et petite-fille – font à tour de rôle les expériences de l'exil et de l'abandon et apprennent que « que renier le pays natal peut coûter très cher »¹² (SAAVEDRA, 2018, p. 174). Rappelons que, selon Glissant, « La Relation n'est pas d'étrangetés, mais de connaissance partagée (GLISSANT, 1990, p. 20) ». Le partage des connaissances primordiales pourra inaugurer la Relation avec l'autre dans le Divers.

Dans le roman *Com armas sonolentas*, nous constatons l'importance de la pensée de rhizome qui est à la base de ce que Glissant appelle la *Poétique de la Relation*, selon laquelle « toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre » (GLISSANT, 1990, p. 23). La narratrice révèle – ce qui est d'ailleurs un vers du poème « Primer sueño » de Sor Juana Inés de la Cruz – que l'identité des femmes de trois générations ne provient pas d'une racine généalogique unique ; c'est dans la mise en relation des affiliations mémorielles et de leurs résignifications dans le présent que les personnages se perçoivent en tant que femmes de leur temps. Rappelons qu'une possible signification du titre (« armes somnolentes ») correspond aux « armes » que disposent les femmes qui ne sont pas celles de la force physique ni de la rationalité, ni du savoir, mais celles de l'intuition, du sensible ou de la sagesse. Un peu comme les lucioles de Didi Hubermann (2009) : les armes somnolentes seraient comme les lucioles qui survivent – malgré la faible luminosité qu'elles propagent – grâce aux différentes formes de résistance face aux lumières aveuglantes du pouvoir et de la politique.

Conclusion

E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. (BENJAMIN, 2015)¹³.

Après avoir lu ces deux romans américains du XXI^{ème} siècle, il me semble intéressant de faire ressortir quelques aspects qui nous permettent de les considérer comme des romans de l'Extrême contemporain. Les méthodologies de la littérature comparée, ayant dans ce cas comme base théorique des études récentes de Fernando Catroga, Johan Faerber, Pierre Ouellet, Patrick Chamoiseau, Laurent Demanze ou encore Dominique Viart, nous permettent d'esquisser – ne serait-ce qu'à titre provisoire, voire précaire – un profil des principales lignes de force du roman de l'Extrême contemporain :

— **Retracer la mémoire intergénérationnelle**, non pas dans la perspective de retrouver une racine unique (l'arbre généalogique), mais en quête des identités rhizomatiques et créolisés. Ce roman, appelé par Dominique Viart et Laurent Demanze, roman de filiation ou parental, interroge l'ancestralité des narrateurs et cherche à trouver dans la mémoire généalogique, voire générationnelle, les réponses aux questions

fondamentales de l'existence des personnages. Cette quête, dans le cas de l'œuvre de Catherine Mavrikakis, cherche des réponses dans la mémoire paternelle, et, dans le roman de Carola Saavedra, dépasse les trois générations pour aller au-delà, en quête de subsides mémoriels dans la parole poétique fondatrice du féminisme dans les Amériques, celle de Sor Juan Inés de la Cruz. Leurs œuvres correspondent à un effort de réaliser le travail de transmission de cette mémoire ancestrale qui servira d'ancrage à leur (re)construction identitaire. Les romans analysés sont donc des récits de la perte et de l'absence ; les narratrices problématiques¹⁵ prennent longtemps pour devenir de légitimes héritières de leurs parents pour pouvoir enfin réaliser la tâche essentielle de la mémoire qui est la transmission. Les romans correspondent en fait à un besoin de réaliser la transmission génératrice de sens dont parle Paul Ricoeur (1985).

— **Refuser de correspondre aux attentes du lectorat** ; au contraire, contribuer à déplacer ces attentes, les perturber. Selon Dominique Viart, les œuvres déconcertantes « échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel » (2008, p.13). Aussi bien l'œuvre de C. Mavrikakis que celle de C. Saavedra présentent un caractère innovateur, et du point de vue de la forme, et du point de vue des procédés de déconstruction des idées reçues. Leurs romans travaillent dans le sens d'engendrer la reviviscence du passé à travers des stratégies de dévoilement de l'invisibilité et de l'inaudibilité de leur ancestralité. Chez C. Mavrikakis, le père disparu pendant presque 40 ans, revient sous forme spectrale pour éveiller des mémoires pleines d'affection et de compréhension envers son nomadisme dont le récit permet de projeter la figure du père comme personnage qui peuple d'autres récits, se dispersant en « mille fictions » (MAVRİKAKIS, 2014, p. 192). Chez C. Saavedra, pénétrer l'intimité de ses ancêtres ainsi que leur côté obscur permet à la narratrice de comprendre « que nous sommes notre héritage, un héritage gravé dans les mots de nos ancêtres »¹⁶ (SAAVEDRA, 2018, p. 250).

— **S'appuyer sur l'inventaire des absences**, en jouant avec de nouvelles formes de temporalité. Le Chronos dévorateur ne rend pas compte des subtilités des rencontres mémorielles avec les spectres du père, chez C. Mavrikakis, et de la grand-mère chez C. Saavedra. Les deux récits utilisent des temporalités autres que la chronologique comme

le *Kairós*, qui est le temps d'un événement spécial, et le Aïon, qui leur permet de vivre le temps de la pérennité.

— **Se construire dans une perspective transculturelle** où le passé est non seulement revisité par les personnages, mais aussi représenté dans le présent : le retour au temps présent du père, chez C. Mavrikakis et de la grand-mère chez C. Saavedra correspondent à de mises-en-scène de la poétique de l'absence qui peut être définie comme une façon de rendre présent ce qui n'existe pas (VENTURINI, 2017, p. 137). La mémoire est travaillée ici comme processus transculturel qui mène à une recontextualisation des perspectives. Comme l'affirme Patrick Imbert, le transculturel « vise la recomposition du monde dans la reconnaissance des exclusions commises par la domination des mythes des origines comme des mythes du progrès » (IMBERT, 2015, p. 4)

Ces deux romans que nous venons d'analyser sont la preuve que Michel Chaillou (*apud* VIART, 2008, p. 20) avait raison quand il disait que « L'extrême contemporain c'est mettre tous les siècles ensemble. » C'est bien ce que C. Mavrikakis et C. Saavedra ont réalisé dans leurs romans *déconcertants* : ils ne reproduisent pas de vieilles recettes littéraires, bien au contraire, ils exercent une activité critique qui se détache des significations préconçues, invitant les lecteurs à réévaluer leurs concepts et leur conscience d'être au monde. Il s'agit d'un travail de transmission intergénérationnelle qui nous invite à revisiter le présent « comme si nous n'y avions jamais été »... selon la formule de Giorgio Agamben (2008, p. 36). Réaliser, à travers la remémoration, l'inventaire des pertes et des absences transforme les personnages : le récit de l'invisibilité de leurs ancêtres dans le passé les laisse disponibles pour réaliser leurs rêves dans le temps présent.

Références

AGAMBEN, Giorgi. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Rivages, 2008.

BENESSAIEH, Afef. *Transcultural Americas/Amérique transculturelles*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

_____ « Après Bouchard-Taylor : multiculturalisme, interculturalisme et transculturalisme au Québec » dans B. Fontille et P. Imbert (dir.) *Trans, multi, interculturalité/trans, multi, interdisciplinarité*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2012, p. 81-98.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. IN: *Imagens de pensamento - Sobre o haxixe e outras drogas*. São Paulo: ed Autêntica, 2015. Edição e tradução de João Barrento. <http://visaoemparalaxe.blogspot.com/2017/01/escavar-e-recordar-walter-benjamin.html>

BERND, Zilá. *La persistance de la mémoire : les romans de l'antériorité et leurs modes de transmission intergénérationnelle*. Paris : Société des écrivains, 2018. (Préface de Robert Dion).

BERND, Zilá ; SOARES, Tanira R. Inventariando ausências : literaturas brasileira e quebequense em perspectiva comparada. *Revista Interfaces Brasil-Canadá*, v.19, n°3, dez. 2019. p. 85-103.

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/17695>

BORGES, Jorge Luis. *Fictions*, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». Paris : Gallimard (Folio), 1983. [1ère ed. 1941, « El jardín de senderos que se bifurcan ». Buenos Aires : Sur]

CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. *ArtCultura*, Uberlândia, v.12, n.º20, p. 163-182. <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11315>

_____. *Os passos do homem como restolho do mundo; Memória e fim do fim da História*. Coimbra : Almedina, 2009.

_____. A presentificação do ausente. IN *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro : editora FGV, 2015. p. 53-86.

CHAMOISEAU, Patrick. *La matière de l'absence*. Paris : Seuil, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Le spectre de Marx*. Paris : Galilée, 1993.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines ; Pierre Bergounioux ; Gérard Macé ; Pierre Michon*. Paris : José Corti, 2008.

DIDI HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris : Minuit, 2009.

GLISSANT, Édouard. *La poétique de la Relation*. Paris : Seuil, 1990.

HUBERMANN, Didi. *La survivance des lucioles*. Paris : éditions de Minuit, 2009.

IMBERT, Patrick. Comparer le Canada et le Brésil : de l'exclusion au transculturel. In IMBERT, P.; BERND, Z. (dir.) *Envisager les rencontres transculturelles Brésil-Canada*. Québec : PUL, 2015. Collection Américana.

FAERBER, Johan. *Après la littérature : écrire le contemporain*. Paris : PUF, 2018.

MAVRIKAKIS, Catherine. *La ballade d'Ali Baba*. Paris : Sabine Wespieser, 2014.

MILAN, Betty. Derrida caça os fantasmas de Marx. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 26 de junho de 1994. Entrevue avec Jacques Derrida.

MIRON, Gaston. Les siècles de l'hiver. IN : *L'homme rapaillé*. Montréal : L'Héxagone, 1994. p. 75.

MONEGALHA, Fernando. O tempo do sentido : Cronos e Aion no pensamento deleuziano. Revista de filosofia, *O Manguezal*, v.1, n.2, ano 2, jan.-jun., 2018, p. 88-95. <https://seer.ufs.br/index.php/omanguezal/article/view/9411>

OUELLET, Pierre. Le monde d'après : mémoire et post histoire. Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique. Montréal : UQAM, 2008.

_____. Après tout. IN : *Hors-temps : poétique de la posthistoire*. Montréal : VLB, 2008.

_____. Le temps restant : résistance de l'histoire et persistance de la mémoire. [Traduit vers le portugais par Z. Bernd et publié dans BERND, Z.; GRAEBIN, C. M. G. ; VENERA, Raquel (orgs.) *Mémoire sociale et patrimoine ; narrativa, rememoração e reminiscência*. Canoas : editora LaSalle, 2019. V. 11. Série Memória e patrimônio.p. 15-30.]

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. III. Paris : Seuil, 1985.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo : Companhia das Letras, 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2009.

VENTURINI Maria Cleci. História e memória em (dis)curso : Fernando Catroga e a poética da ausência. *Interfaces*, vol. 8, ed. Especial, 2017. p. 127-145. https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/5261/3645

VIART, D. ; VERCIER, B. *La littérature française au présent*. 2. Ed. Paris : Bordas, 2008.

Notes

- ¹ Este texto foi apresentado no Colloque International en Études Québécoises : "L'extrême contemporain en littératures et cultures", realizado em New Delhi de 6-8 de fevereiro de 2020.
- ² Professeur du Programme de Post-Graduation en Mémoire sociale et Biens Culturels de l'Université LaSalle, Canoas, Rio Grande do Sul, Brésil. Chercheur 1A CNPq. zilabster@gmail.com.br.
- ³ Traduit par moi de l'original en portugais.
- ⁴ Dans le volume 19, n°3 (2019) de *Interfaces Brasil – Canadá*, j'ai écrit, en partenariat avec Tanira Soares Rodrigues, un article en langue portugaise, pour comparer *La balade d'Ali Baba* de Catherine Mavrikakis avec le roman de Carola Saavedra *Inventário das coisas ausentes* de 2014. La présente étude reprend quelques aspects de cet article en ce qui concerne l'œuvre de C. Mavrikakis. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/17695>
- ⁵ Référence au dialogue de Platon – Teeteto – où il fait référence à la mémoire comme étant semblable à l'impression qu'un signet laisse dans un bloc de cire : l'impression est la « présence » d'une absence représentée par le signet qui n'est plus là. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000068.pdf>
- ⁶ Dans l'original : Representificar o que já não existe e está ameaçado de cair no esquecimento é uma forma de pagar a dívida do presente em relação ao passado.
- ⁷ C'est moi qui traduit de l'original en portugais : O túmulo deve ser lido como uma totalidade significativa que articula dois níveis diferenciados : o invisível (situado debaixo da terra) e o visível [...] que faz com

que ele seja um monumento “colocado entre os limites de dois mundos”. Se a invisibilidade cumpre na clandestinidade o trabalho higiênico da corrupção, a camada semiótica tem por papel encobrir o cadáver, transmitindo às gerações vindouras os signos capazes de individuarem e ajudarem a re-presentação, ou melhor a re-presentificação do finado. E é por causa destas características que é lícito falar, a propósito da linguagem cemiterial, de “uma poética da ausência.

⁸ Née au Chili en 1973, sa famille s’installera au Brésil quand elle aura 3 ans.

⁹ « Je voulais seulement étudier afin d’être moins ignorante : selon Saint Augustin, certaines choses s’acquièrent par la connaissance et d’autres par le savoir. »

¹⁰ Dans l’original en portugais : “A língua que te mapeou antes de você saber quem é”.

¹¹ Dans l’original em portugais: “Tudo anda em círculos, mais cedo ou mais tarde, voltaremos ao ponto de partida”.

¹² Dans l’original en portugais : « Aprende, o quanto custa renegar o sítio natal ».

¹³ « Et se trompe et se prive du meilleur qui se limite à faire l’inventaire des choses trouvées sans être capable de signaler, au présent, le lieu précis où l’on garde les choses du passé. » (C’est moi qui traduit)

¹⁴ Par romans américains, je me réfère aux romans écrits dans les trois Amériques. Dans cet article, le premier qui est écrit en français, *La Ballade D’Ali Baba*, appartient à la littérature québécoise, et le deuxième qui est écrit en portugais, *Com armas sonolentas*, appartient à la littérature brésilienne.

¹⁵ Selon Laurent Demanze (2008), quand on parle de roman de filiation, on parle d’un récit qui inverse la chronologie et on ne va plus de l’ancêtre à sa descendance (comme dans le roman généalogique), mais « d’un héritier problématique et inquiet vers une ascendance » (2008, p. 22).

¹⁶ Dans l’original en portugais: “somos a nossa herança, uma herança gravada nas palavras de nossos ancestrais” (2018, p. 250).