

Habiter le territoire exproprié de Kouchibouguac : étude géopoétique d'Infini de Jean Babineau

Julien Desrochers

Volume 47, Number 1, 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1095244ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1095244ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of New Brunswick, Dept. of English

ISSN

0380-6995 (print)

1718-7850 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desrochers, J. (2022). Habiter le territoire exproprié de Kouchibouguac : étude géopoétique d'Infini de Jean Babineau. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 47(1), 217–234. <https://doi.org/10.7202/1095244ar>

Habiter le territoire exproprié de Kouchibouguac : étude géopoétique d'*Infini* de Jean Babineau

JULIEN DESROCHERS

EN AUTOMNE 1969, une entente est conclue entre la province du Nouveau-Brunswick et le gouvernement fédéral afin de procéder à la création du parc national Kouchibouguac, le long des côtes de la région de Kent, au Nouveau-Brunswick. L'établissement de ce parc ne se fait pas sans heurt : mis sur pied à une époque où Parcs Canada souscrit encore au modèle de Yellowstone,¹ le projet provoque le déplacement de plus de 1 200 individus et la disparition de sept communautés rurales. Ce processus d'expropriation est à l'origine d'une importante campagne de mobilisation et d'une résistance farouche. Tout au long des années 1970, plusieurs familles expropriées, dont la cause est soutenue par nombre d'artistes et d'intellectuels acadiens, crient à l'injustice devant l'insuffisance des indemnisations reçues et le traitement qu'elles subissent. Parmi ce groupe d'individus qui contestent leur sort, une figure emblématique s'impose : celle de Jackie Vautour. En 1978, soit deux ans après la démolition de sa maison, Vautour retourne habiter illégalement sur les terres expropriées avec sa femme, Yvonne, et ses enfants. Déterminé à faire valoir juridiquement ses droits de pêche et de propriété à l'intérieur de ce parc national, il y reste jusqu'à sa mort, survenue en février 2021.

Tout comme le Grand Dérangement, l'« affaire Kouchibouguac » a été une immense source d'inspiration pour la communauté littéraire et artistique acadienne des 50 dernières années. Souvent désigné sous le nom de « deuxième déportation », cet épisode historique a servi de moteur de création pour les poètes Raymond Guy LeBlanc, Gérald Leblanc et Roméo Savoie, qui ont tour à tour consacré au moins un texte au drame des résidents de Kouchibouguac. Les dramaturges Marcel-Romain Thériault et Emma Haché, figures importantes du théâtre acadien contemporain, se sont également inspirés de ce conflit dans *La persistance du sable* et *Wolfe*, deux pièces montées en 2011.

Du côté des arts visuels, de grands noms du milieu (Claude Roussel, Yolande Desjardins, Roméo Savoie, Mario Doucette) ont intégré cette thématique à certaines de leurs œuvres. Mentionnons également l'existence de deux documentaires, de multiples chansons et même d'un livre destiné à un jeune public.²

En publiant *Infini* (2019), l'écrivain Jean Babineau, figure importante de la littérature acadienne contemporaine, ajoute son nom à cette longue liste. Fruit de plusieurs années de travail, ce quatrième roman de l'auteur voit d'abord le jour sous la forme de thèse de doctorat en création littéraire à l'Université de Moncton en 2016. Il constitue une nouveauté par rapport à l'ensemble des œuvres portant sur Kouchibouguac, car il est le premier titre de ce corpus à raconter — aussi directement, préciserais-je — l'histoire des expropriés et de Jackie Vautour à partir d'un point de vue romanesque. Certes, Jacques Savoie, avec *Raconte-moi Massabielle* (1979), intègre le motif de l'expropriation et fait de son personnage principal, le fantaisiste Pacifique Haché, une sorte de simulacre de Jackie Vautour. Toutefois, aucune référence explicite à l'épisode de Kouchibouguac ne figure dans ce court roman, et les parallèles demeurent somme toute plutôt ténus. Dans *Variations en B & K* (1985), un roman formaliste, France Daigle met en scène une famille qui séjourne au parc Kouchibouguac et commente brièvement le drame des expropriés, mais l'aspect expérimental de l'œuvre prime fortement sur la volonté de développer une trame romanesque soutenue, ce dont témoigne d'ailleurs la brièveté du texte (44 pages).

Babineau propose avec *Infini* un mélange de fiction historique et de roman fantastique et ancre ainsi son discours dans une double perspective particulièrement fertile. La dimension historique, appuyée par un travail de dépouillement d'archives imposant, témoigne d'abord d'une certaine visée documentaire. L'auteur explique : « [A]vant la sortie de l'ouvrage de Ronald Rudin, *Kouchibouguac: Removal, Resistance and Remembrance at a Canadian National Park*, il n'y avait pas d'imprimé qui racontait suffisamment l'histoire de ce drame qu'il soit de nature historique ou romanesque. J'ai donc adopté parfois la voix détachée du roman documentaire pour raconter cette histoire par souci qu'elle ne tombe pas dans l'oubli » (*Infini* suivi de *Dans le dédale...* 441). Pourtant, plus on avance dans le roman, plus cet enracinement dans le réel s'effrite au profit d'une fiction autonome, souvent teintée de tellurisme, laquelle permet à l'auteur de répondre, avec l'humour décapant et l'ironie tranchante qu'on lui connaît, aux multiples apories de l'histoire.

Ce glissement mérite une attention particulière, notamment en raison de l'inflexion qu'il provoque sur le plan des représentations spatiales. Pour neutraliser les effets de la dépossession historique réelle — dépeinte dans le roman à l'aide de points de repères factuels (dates, lieux, événements, personnages historiques, etc.) —, Babineau fait parfois appel à un imaginaire géographique débridé permettant la mise en place d'un processus de reconquête symbolique du territoire exproprié. Comme dans ses romans précédents, l'écrivain soulève du même coup un questionnement sur la place instable qu'occupe le sujet sur le continent américain et offre des avenues permettant à celui-ci de consolider ses assises au sein même de ce territoire précarisé (Bruce 2007).³ Je propose dans la présente étude d'analyser les tenants et les aboutissants de ces représentations spatiales, et ce, au moyen d'une lecture géopoétique du roman.

La géopoétique privilégie l'étude des liens vivants qu'entretient l'être humain avec la terre. Elle manifeste, par conséquent, « une résistance face à l'idéologie dominante, qui envisage le rapport aux lieux uniquement en fonction de leur usage et de leur rentabilité » (Bouvet 56). Cette approche représente dès lors une avenue intéressante pour saisir la portée d'*Infini*, roman qui thématise explicitement la question du conflit territorial entre expropriés et expropriateurs. Pour le gouvernement, le territoire que l'on exproprie est principalement appréhendé à partir d'une logique pragmatique. Pour les êtres déplacés, il incarne au contraire un puissant lieu de mémoire et d'appartenance. Au cœur de cette tension, c'est tout le motif de l'*habiter* qui se déploie et par lequel la réflexion géopoétique est à même d'éclorre.

Dans le sillage des travaux de Rachel Bouvet et de Gaston Bachelard, il s'agira de montrer que l'habiter, conçu en tant que pratique territoriale permettant d'interroger le rapport de familiarité qui se noue entre le sujet et son environnement, est à la source des configurations spatiales qui structurent le récit. Ces configurations se déploient au moyen de mises en scène qui font intervenir des lieux d'habitation vastes (l'immense territoire exproprié) et privés (la maison); des espaces ancrés dans une réalité souvent physique, mais aussi scripturale.

De l'espace habité à l'espace planifié

Dans un texte où il est question d'un autre épisode bien connu d'expropriation au Canada — celui de Mirabel, au nord de Montréal —,

le critique et essayiste Pierre Nepveu donne un portrait particulièrement juste de ce qui est véritablement en jeu dans ce type de conflit. Le territoire convoité, écrit-il, incarne « une zone frontière où se heurtent le besoin d'espace [pour les fonctionnaires] et le besoin d'habiter [pour les résidents], où s'entremêlent tradition et progrès, mémoire et oubli » (23). Le même constat pourrait être fait lorsqu'on parle de Kouchibouguac. Tôt dans le roman, Babineau lève le voile sur la forte dichotomie qui oppose les deux groupes (expropriés et expropriateurs) en lien avec leur rapport à l'espace, appréhendé comme le lieu familier de l'habiter pour les premiers et lieu *autre* de l'aménagement pour les seconds.⁴ Cette disparité fondamentale dicte d'entrée de jeu les modalités de l'imaginaire spatial pour l'ensemble du roman.

La brève section de deux pages qui ouvre *Infini* s'intitule « Kelly's Beach » et présente, en adoptant le point de vue d'une jeune fille nommée Emma, l'existence heureuse d'une famille avant l'expropriation. Dans un cadre idyllique qui fait écho au mythe de l'abondance que l'on retrouve dans les premiers écrits sur l'Acadie (chez Marc Lescarbot et Nicolas Denys, par exemple), cette famille est dépeinte au milieu d'un piquenique dominical, sur la plage, en train de manger des coques pêchées et apprêtées sur place par le frère d'Emma. Se met en place, à l'aide de cette courte scène et des quelques autres tableaux édéniques qui s'y greffent, un puissant « acte de paysage » qui révèle les rapports d'affectivité ostensibles qui se tissent entre l'être humain et son environnement (Bouvet 42). Cette symbiose est d'autant plus significative qu'elle s'exprime au moyen d'une épaisseur sensorielle qui imprègne tout le texte. Au rythme des saisons et des climats, Emma communique avec le territoire par le truchement de ses facultés visuelles (« elle regarde le vent fouetter le marais salé » [14]), olfactives (« les odeurs fortes l'enchantent » [14]), auditives (« elle se plaît à écouter la mer gronder » [14]) et gustatives (« Les coques s'ouvrent. La famille les mange. C'est si simple » [14]).

L'incipit est clair : les habitants vivent, perçoivent et investissent le territoire dans un dynamique rapport de complicité. Ils l'appréhendent — pour faire appel à une conception géométrique de l'espace littéraire — du point de vue des « volumes à habiter » (Bouvet 189) où les vecteurs de profondeur et de hauteur sont mis à contribution : « Ses pieds s'enfoncent dans la boue et la vase glisse entre ses orteils. Elle ajuste son équilibre et relève sa robe. Deux sternes plongent vers sa tête; il doit y avoir un nid alentour. [...] Un balbuzard se pointe et dessine des cercles

dans l'immensité du ciel. Emma inspire et le désir de voler lui vient » (13). En plus d'ajouter un volet tactile à l'expérience polysensorielle déjà relevée (« la vase glisse entre ses orteils »), cette citation construit son sens à partir d'une logique verticale qui est synonyme à la fois d'ancrage (« ses pieds s'enfoncent dans la boue ») et de liberté (« le désir de voler lui vient ») pour la jeune Emma. Le passage jette les bases d'un imaginaire géographique qui assimile l'acte même d'habiter à une posture altitudinaire. La présence des sternes, oiseaux qui habitent à la fois l'espace du haut et du bas (ils creusent leurs nids dans le sable), contribue au renforcement de cette structuration de l'espace.

La perspective spatiale change radicalement dès le début de la section suivante, intitulée « Nomination ». Sans transition, l'auteur nous transporte dans l'atmosphère fade d'une « chambre grise », dominée par « des odeurs de colle, de café et de cigarette » (15), où un groupe de fonctionnaires discutent de la création d'un parc national. Au cœur des échanges, il est question de la nécessité, pour la réalisation de ce projet d'envergure, d'effacer toute trace d'anthropisation à l'endroit choisi. Si ces bureaucrates s'évertuent, à coup de rapports officiels, à présenter les bienfaits d'un parc national pour la sauvegarde de la faune et de la flore ainsi que pour le développement touristique, ils évitent autant que possible l'épineuse question des villages qui doivent être rayés de la carte : « Ne parle pas de présence humaine. Axe sur le territoire. Comme si tout était prévu » (19). S'appuyant sur un réseau sémantique étroitement associé à la technocratie (aménagement, arpenter, évaluer, etc.), ces quelques pages insistent sur la capacité, pour ces hommes politiques, de « redessiner la carte du territoire » (16) de manière à faire croire que « la région du parc n'a pas d'histoire » (17). Alors que la configuration spatiale de l'incipit fait intervenir la dimension du volume et un axe vertical permettant de représenter la force des liens entre l'humain et son œkoumène, la perspective spatiale de cette deuxième section, associée aux autorités expropriatrices, privilégie au contraire une géographie froidement cartographique liée à la surface. Nivelier, aplanir : tout tourne autour d'une reconfiguration de l'espace à partir d'une logique bidimensionnelle. À Kouchibouguac, « aucun restaurant ni logement n'écrasera le paysage » (17), précisent ainsi les quelques fonctionnaires avant d'ajouter, de but en blanc : « Nous aimons faire table rase » (21).

Les contrastes spatiaux mis en place au début du roman sont tributaires de ce que Pénélope Cormier appelle « le choc des idylles » (158). Pour les expropriés, plages, dunes, champs, sentiers et marais

portent les marques de la *chôra*, de cet univers sensible, pastoral, avec lequel ils entretiennent un « lien ontologique » (Berque 233). Pour les autorités expropriatrices dépeintes par Babineau, la conception de l'idylle repose au contraire sur le fantasme de créer, pour le bénéfice des visiteurs, un territoire « vierge », non perverti par la présence humaine.⁵ Dans cette perspective, l'emplacement du futur parc ne peut se présenter que sous les traits d'un simple lieu physique, d'un *topos* qui, dans le contexte du roman, incarne l'idée même du contre-habiter. Ce rapport de force se manifeste au sein d'une structure beaucoup plus personnelle qui condense à elle seule tous les enjeux de l'habiter dans le roman : la maison.

« Ils ont détruit ma maison » : la perte du toit

Comme quelques chercheurs l'ont déjà montré avec conviction (Richard, « Des mots comme les murs... »; Doyon-Gosselin; Morency; Brun del Re), le motif de la maison est au cœur de l'imaginaire créateur de maints auteurs acadiens et franco-canadiens. Cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne les œuvres qui portent spécifiquement sur les expropriations de Kouchibouguac et dans lesquelles maisons incendiées, détruites, « bulldozées » ou déplacées deviennent, sinon le point focal, du moins un élément significatif de l'intrigue ou du décor.⁶ Condamnées à disparaître du paysage, ces demeures incarnent le prolongement de la subjectivité des personnages tout en révélant, pour reprendre la juste expression de Gaston Bachelard, « la topographie de [leur] être intime » (51).

Sans surprise, *Infini* s'inscrit dans cette perspective. Il faut dire qu'avant même de s'attaquer à la saga de Kouchibouguac et à l'histoire de Jackie Vautour, Babineau avait déjà fait montre, dans ses romans précédents, d'un intérêt soutenu pour la mise en fiction de la figure spatiale du logis. Dans son roman *Gîte* (1998), l'auteur met en scène un personnage du nom d'Henri Melanson qui est empêtré dans le projet interminable de construction, à Cap-Pelé, d'une maison kafkaïenne aux allures de labyrinthe. À la dernière page, une phrase nous indique explicitement que cette quête du héros est associée à un profond sens du devoir : « Votre responsabilité dans la vie c'est de trouver votre gîte, d'y entrer, et de ne pas y sortir sauf en cas d'urgence [...] » (124). Or, cet impératif guide également l'agir de Jackie Vautour qui, en digne

personnage babinélien, fait montre d'une puissante exigence d'ancrage par l'entremise de la chaumière.

L'auteur reprend donc un leitmotiv qui lui est cher et qu'il peut ici, en raison même du sujet de son roman, exploiter de nouveau. Mais si le motif du logis retient particulièrement l'attention dans le contexte de cette étude, c'est bien parce qu'il solidifie les bases de la configuration spatiale que j'ai relevée plus haut. Les maisons de Jackie Vautour (celle qui est détruite et celle qui est reconstruite à son retour dans le parc) sont présentées à partir d'une architecture permettant, dans une perspective toute bachelardienne, de les imaginer comme des « être[s] vertica[ux] » (Bachelard 71), ce qui fait intervenir une fois de plus la question de l'habiter sous l'angle du volume. Sur le plan phénoménologique, ces structures verticales s'édifient, comme je le montrerai, au moyen de la polarité du toit et de la cave. Cette dichotomie est au cœur de la réflexion de Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*⁷ et me servira de point de référence dans les pages suivantes.

Tout comme le personnage d'Emma présenté en début de roman, celui de Jackie Vautour s'impose d'emblée comme un être humain en parfaite harmonie avec son environnement. Une différence se remarque toutefois : alors que la jeune fille parachève son syncrétisme avec le territoire par l'intermédiaire de ses cinq sens, Vautour est présenté, au contraire, comme *étant* le territoire : « [E]n lui poussent les arbres et coulent les rivières. Les poissons du large le traversent dans leur nage. Il porte le territoire dans ses bras. La passion, selon lui, c'est l'appartenance, ou appartenir et habiter » (55). Ce processus d'indissociation, Babineau l'applique non seulement à une large échelle géographique, mais également à la sphère privée de la demeure. L'alliance de Vautour avec sa maison se perçoit dès la première apparition du personnage dans le roman, scène dans laquelle il expulse sans ménagement un employé de l'État venu déterminer la valeur de sa propriété de Claire-Fontaine en vue de l'expropriation (« Hurry up and get the hell out of here, vocifère Jackie » [40]). À la suite de cet épisode, un rêve particulièrement évocateur est relayé au lecteur, dans lequel Vautour fait des travaux de rénovation sur sa maison : « Lorsqu'il presse du mastic contre le mur extérieur, il remarque un clou mal enfoncé dans un 2 X 4, alors il l'enfonce avec son pouce et, ce faisant, voit deux autres clous dans le 2 X 4 à droite qui ressortent également et il les rentre de la même façon » (40-41). L'absence de tout outil pouvant servir d'intermédiaire entre l'homme et la maison est révélateur du rapport de proximité, voire

d'interchangeabilité entre le sujet et son logis. Ainsi, lorsqu'un matin les autorités décident de régler une fois pour toutes le sort de la maison des Vautour, ce n'est pas que la demeure qui s'effondre au sol sous les attaques répétées du bulldozer, mais l'homme également :

Le conducteur anonyme du chargeur fait partie de la classe travaillante. Il bosse au profit de la modernité. Il avance la machine, charge la maison, fait lever le godet, l'abaisse sur le toit qu'il défonce avec une aisance surprenante. Le toit s'écrase et craque comme une coquille. Le payloader est décidé. Des 2 X 4 craquent lentement. [...]

C'est principalement une affaire de toit sous le ciel de Claire-Fontaine. (87-88)

Et à la page suivante :

Dans la prison de Richibouctou, un gardien arrive en face de la cellule de Jackie⁸ et dit :

— Jackie, c'est pas plaisant à dire, mais ta maison n'existe plus [...]

Jackie s'agrippe aux barreaux. [...] Il s'imagine le toit défoncé de sa maison, ce toit recouvert de bardeaux d'asphalte verts se fendre en deux sous les coups du godet. [...] Il voit les dents du godet se diriger vers lui, il recule et tombe à la renverse sur son lit.

La maison, l'habitat, le foyer. [...]

Le Jackie d'aujourd'hui est-il le même Jackie qu'hier? À quel prix le refuge? (89)

Il est particulièrement frappant de remarquer dans cet extrait l'importance accordée à l'image du toit — le mot revient à cinq reprises —, comme s'il s'agissait de l'unique élément de la maison des Vautour. Or, si tout est effectivement « une affaire de toit » dans cet épisode de destruction, c'est bien parce que l'enjeu tourne ici autour de la perte de la demeure dans sa dimension strictement matérielle, physique. Ce qui est perdu avec ce faitage démolé, c'est d'abord un lieu de refuge pour le corps humain (« À quel prix le refuge? »). En ce sens, la comparaison du toit qui « craque comme une coquille » est loin d'être fortuite. Le coquillage — Bachelard y a consacré un chapitre complet dans sa *Poétique de l'espace* — constitue la métaphore par excellence du logis appréhendé comme lieu de protection du corps, mais plus encore comme « emblème de notre corps qui renferme dans une enveloppe extérieure l'âme qui anime l'être entier... » (Bachelard 184). L'image

du coquillage concrétise ici, avec force, le rapport de fusion entre le sujet romanesque et sa demeure. Lorsque le toit-coquillage craque sous les attaques du godet, l'identité de Vautour se brise simultanément, puisque le Jackie d'« hier », précise-t-on, n'est plus le même que celui d'« aujourd'hui ».

Dans le contexte global d'*Infini*, la coquille est toutefois porteuse d'une autre signification. Elle renvoie au mode de vie des familles expropriées, dont la pêche représente, bien souvent, une activité du quotidien qui entérine le sentiment d'appartenance à l'espace exproprié. L'extrait de l'incipit cité plus haut, où la famille d'Emma mange des coques fraîchement pêchées sur la plage, montre bien l'importance de cette figure en tant que moteur de consolidation de l'habiter territorial et familial. Dans le même ordre d'idées, la maison-coquillage de Vautour, lui-même pêcheur de coques, est la structure qui lui permet de cimenter son propre ménage. C'est ainsi que, lorsque lui, sa femme et ses neuf enfants sont relogés non plus sous un seul toit, mais dans quatre chambres séparées d'un motel de Richibouctou, Vautour annonce, gravement : « À cause de ça [la destruction de la maison], notre famille n'en est plus une. Elle n'a plus de demeure donc nous sommes plus une famille. Elle a été divisée en unités » (91).

Mais est-ce que la destruction du toit unificateur indique la fin de l'habiter pour Jackie Vautour et les expropriés? Certes, la maison ne se dresse plus dans le paysage de Claire-Fontaine, et les autorités, dans leur quête de nivellement du territoire, semblent bel et bien avoir gagné la bataille. Pour Vautour, ce souvenir restera d'ailleurs imprégné à toujours dans son esprit. Des décennies plus tard, il affirmera, encore aigri : « Ils ont détruit ma maison. Ça, je ne l'ai pas oublié » (247).

Pourtant, malgré cette liquidation, des vestiges d'anthropisation demeurent présents, et ce, tout au bas de l'axe vertical, dans les « caves béantes du parc Kouchibouguac » (104) et les « fondations [...] ouvertes au ciel » (343) qui ont résisté aux assauts de la machinerie lourde. C'est ce que Babineau indique par l'entremise de Paul Doucet, personnage important du roman dont la famille a aussi subi l'expropriation alors qu'il était encore enfant : « “Tout s'est dégradé à partir de ce moment”, pense Paul, “le déménagement forcé, la maison familiale attaquée par la pelleuse et puis enflammée et réduite à rien pour toujours... *Ils nous ont laissé la fondation pour qu'on y encaisse notre mémoire...*” » (63; je souligne). La charpente de bois, synonyme de refuge physique, est peut-être anéantie, mais la maison appréhendée en tant que refuge

mémoriel est toujours présente grâce aux fondations, ces anfractuosités qui parsèment le sol de Kouchibouguac et qui représentent, pour les expropriés, l'unique preuve tangible de leur vie antérieure : « Rendus à Claire-Fontaine, Victor soutient Hector lorsqu'ils vont voir le lieu de la maison de son enfance, lieu qui s'affirme avec des restants de fondation de pierres » (283). Au contraire du toit-coquillage, la cave-mémoire ne peut être radiée aussi facilement du territoire. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la réplique suivante de Vautour, lancée à ses compagnons d'infortune qui ont également été victimes de la destruction de leur maison et de leur mode de vie : « Ils nous ont tout arraché, mais ils pourront pas nous arracher notre mémoire » (70). Pour le rebelle de Kouchibouguac, l'habiter ne sera désormais plus « une affaire de toit », mais bien une affaire de cave.

La reconquête du territoire par le bas

Dans le roman de Babineau tout comme dans la réalité historique, Jackie Vautour retourne s'installer illégalement sur le territoire du parc en 1978 avec sa famille, et ce, après avoir été expulsé de force du motel où il résidait depuis des mois. Peu d'informations architecturales nous sont données sur la demeure des Vautour à leur retour au parc, sinon qu'ils ont d'abord habité dans des tentes (*I*, 165) et ensuite dans des petites cabanes de bois construites de leurs propres mains (*I*, 177). Cependant, lorsque, des années plus tard, en 2006, Paul Doucet visite Vautour pour lui faire part de son projet d'écriture d'un roman sur les expropriations et la création du parc,⁹ Babineau dépeint en détails une « pièce » étrange du logis de Vautour, qui habite désormais dans une maison-roulotte avec Yvonne. Si, à ce moment du roman, le caractère fantastique d'*Infini* est déjà bien posé, et ce, grâce à des scènes pivots qui récusent tout pacte de lecture strictement réaliste,¹⁰ il s'intensifie d'un cran à la lecture de l'extrait qui suit. De fait, après quelques minutes de discussion, Vautour affirme à Paul Doucet qu'il n'a plus le temps de s'entretenir avec lui car il doit « prendre garde à [s]es coques ». Immédiatement,

Jackie ouvre la trappe et de la cave sortent des sons plosifs, des velours, des balbutiements. Les coques font des bulles, aspirent de l'eau contenant leur nourriture puis éjectent l'eau contenant ce qu'elles ne veulent ou ne peuvent pas utiliser. Le volume intense de ces sons fait facilement croire que cette cave est très profonde et qu'elle s'étale horizontalement sous tout le territoire occupé par le parc qui, selon Jackie, n'existe pas. [...]

— J'ai trouvé ce système icitte, dit Jackie. Les coques agrandissent ma cave en creusant la terre. Il y en a des mille maintenant sinon des millions. Elles se reproduisent. [...]

Paul sent que sous cette maison exigüe respire une grosse cave.

— Si Marie Christine Auboïs pouvait voir ça. (296-297)

Dans ce passage extrêmement fécond sur le plan de l'imaginaire spatial, le premier élément à retenir mon attention est de l'ordre de la cartographie acoustique. Le paysage sonore qui se déploie dans cet épisode permet d'envisager la scène comme un miroir inversé de celui, décrit plus haut, de l'effondrement de Jackie Vautour dans sa cellule de prison. Derrière les barreaux, Vautour est hanté par un son douloureux, celui des « chevrons de son toit [qui] craque[nt] » (90). L'auteur insiste sur la force de cette mémoire auditive dans l'esprit du personnage en précisant que le bruit en question était « doué de sa propre vie, d'une volonté avec l'unique but de se reproduire à l'infini dans sa tête » (90). La reconfiguration de la maison à partir du bas est ce qui permet à Vautour d'évacuer de ses pensées la pénible mémoire sonore de la dépossession au profit d'une rumeur autrement plus reconfortante et constructive. Ce bruit est celui des coques qui, dans un clapotage de « velours », travaillent à creuser un vaste espace souterrain, une « ultra-cave » (Bachelard 75) capable de transcender le réel et d'opérer le processus de réappropriation symbolique du territoire : « Chus pas charpentier, *but* je sais comment faire des poutres avec ma chainsaw. Voilà! c'est une mine que j'ai icitte. Un ciel étoilé de coques dans ma cave » (297). Par une transmutation spatiale, l'immensité du ciel de Kouchibouguac, à laquelle Babineau fait référence à de multiples reprises dans le roman (13, 92, 144), est recrée sous la demeure de Vautour, qui se transforme du même coup en véritable maison-territoire. Les faitages de bois jadis présents sur l'ensemble de la région du parc s'érigent à nouveau, mais par le bas, dans un espace chthonien résolument fantasmagorique dont l'étendue pour ainsi dire illimitée fait directement écho au titre du roman.

Il faut, à cet effet, noter la centralité du motif de l'infini dans le texte, lequel renvoie principalement au caractère excessivement complexe de l'affaire Kouchibouguac et de ses retombées : comme Paul Doucet se le fait rappeler en fin de roman, « [c]'t'affaire-là est infinie et elle le restera. Tu comprends? » (341). Mais comme les coques de Jackie Vautour qui se multiplient sans cesse et qui envahissent l'espace souterrain du parc, le symbole de l'infini — le huit couché (∞) — se *reproduit* aussi par douzaines au fil des pages du roman. Par l'utilisation répétée de ce

signe qui marque le passage d'une sous-section à une autre, l'enjeu de la reconquête quitte les ornières de la diégèse pour se manifester à même l'espace textuel.

Le symbole de l'infini en tant que vecteur de récupération de l'espace est d'autant plus central qu'il renvoie également à une dimension identitaire. Comme le personnage d'André qui, dans le roman précédent de Babineau (*Vortex*, 2003), avoue qu'il « aurai[t] aimé être un Amérindien » (16) tout en s'identifiant, plus tard, comme Métis (178), Jackie Vautour amorce lui aussi, à mi-parcours, « sa lente métamorphose d'Acadien à Métis » (196). Pour Vautour, la réappropriation symbolique du territoire infini — métaphorisée par la prolifération de ses coques dans le sous-sol — doit nécessairement s'accompagner d'un processus de *raceshifting* ou « d'auto-autochtonisation » (Leroux) qui l'amène à revendiquer l'identité métisse et son symbole de huit couché.¹¹ C'est d'ailleurs ce qui explique sa réplique lorsqu'il regarde sa cave remplie de coques : « Si Marie Christine Aubois pouvait voir ça » (297). Cette femme, apprend-on plus tôt dans le roman, est une lointaine ascendante de Jackie Vautour qui, sur le plan strictement généalogique, serait en mesure de lui conférer, selon lui, le statut de Métis. Ce n'est plus en tant qu'Acadien que Vautour reconstruit, par ses activités de conchyliculture, le territoire perdu, mais bien par l'entremise d'une nouvelle identité qui seule lui permet d'aller de l'avant dans sa lutte : « J'ai été obligé de devenir Métis pour poursuivre ma bataille » (286), affirme-t-il ainsi devant une foule de spectateurs réunis au Capitole de Moncton pour la première d'un documentaire sur les expropriés de Kouchibouguac. La cave remplie de coques qui se trouve sous la maison de Vautour représente, pourrait-on conclure, une sorte de projection fantasmée d'une identité que le personnage tente, à plusieurs reprises dans le roman, de faire valoir juridiquement afin de retrouver ses droits de propriété et de pêche sur le territoire. Lorsqu'il se présente à la cour provinciale pour défendre sa cause, Vautour transporte d'ailleurs avec lui deux attachés-cases enchaînés à ses poignets. Ces derniers ne sont pas remplis de documents officiels, mais bien de coques qui « dégoulinent » (282) sur le plancher. Ce passage confirme encore une fois toute l'importance de cette figure symbolique dont l'évocation, chez Babineau, correspond fort souvent à un moment charnière de transition sur le plan identitaire. Pensons par exemple à la scène importante de *Bloupe* (1993) où les membres de la famille d'Itso Bloop construisent des fonts baptismaux afin de procéder à une cérémonie leur permettant

de refranciser leur nom de famille et de redevenir des Bloupe. Ces fonts sont en partie fabriqués, précise l'auteur, à partir « des coquilles de différents fruits de mer » (175).¹²

À la fin d'*Infini*, le signe du huit couché occupe une place encore plus importante en devenant le titre d'une section.¹³ Dans cette dernière, Babineau décrit une scène qui confirme la correspondance établie tout au long de l'intrigue entre habitabilité, mémoire et espace souterrain. Au volant de sa voiture, Paul Doucet, dont le livre sur l'histoire des expropriés est maintenant presque terminé, circule dans les environs de Pointe-Sapin et décide de faire demi-tour en direction du parc Kouchibouguac. Une fois arrivé sur les lieux, il voit aussitôt, surgie de nulle part, « une maison dans un champ dans un trou dans un banc de neige » (343). Si cet étrange télescope déconcerte le lecteur, il n'étonne pas pour autant le personnage, qui s'avance, regarde à l'intérieur de l'orifice et remarque la présence d'une galerie d'individus parmi lesquels se trouvent Emma, Jackie et Yvonne. Curieux, Paul Doucet « entre la tête dans le trou du banc de neige » (343) et, dans un spectacle de lumières multicolores, reçoit la vision des « plaies kouchibouguaciennes » :

[L]es expropriés, la mémoire, les maisons détruites, les pommiers, les plants de rhubarbe, les fondations ouvertes au ciel (plaies béantes), l'oubli et l'infini, la huitième plaie est couchée, ∞, mais se réveille tranquillement dans le banc, gelée des pieds à la tête, elle reste quand même multicolore, prise dans des saisons innombrables à venir, rêvant de liberté et de lieux surs. Une infinie procession de masques de juges, de politiciens, de policiers, de fonctionnaires, de gardes de parc, de touristes, de balbuzards, d'ours noirs, d'écureuils, de coques et de...

Dans la profondeur du banc de neige, Paul voit l'infini de l'affaire. [...] Les yeux de Paul restent attachés à la mémoire du territoire. (343-344)

Paul Doucet discerne, telle une révélation, les « lois » à partir desquelles son projet d'écriture s'est consolidé.¹⁴ Ces plaies qui s'offrent à sa vue ne sont rien de moins que les symboles et les thèmes qui constituent la charpente même de son récit qui est, par extension, celui que nous offre Babineau. Encore une fois, c'est dans l'espace du creux que le fantastique prend forme et que la mémoire infinie du territoire se révèle. Si Jackie Vautour se réapproprie, de façon « underground » (297),

l'espace physique de Kouchibouguac à l'aide de ses coques et de sa *chainsaw*, Paul Doucet prend le crayon pour habiter de nouveau le même territoire, cette fois sur le mode scriptural. La dernière ligne du roman nous indique que la mémoire du banc de neige « fond tranquillement » (345) et que l'histoire qui l'accompagne risque ainsi de disparaître. De là l'importance du projet de roman de Doucet/Babineau, qui devient, pour ainsi dire, la nouvelle fondation sur laquelle s'érigera, bien élevée, la demeure mémorielle des familles expropriées.

Dans l'avant-propos de son ouvrage consacré à la géopoétique, Rachel Bouvet précise que « ce ne sont pas tous les textes littéraires qui peuvent se prêter à une telle approche, mais bien ceux dans lesquels l'espace occupe une place de choix, soit parce que la dimension géographique y est importante et que le dehors y est évoqué, [...] ou encore parce qu'ils suggèrent des manières singulières d'habiter le monde » (xxi). Une des forces du roman de Jean Babineau réside, comme je l'ai montré tout au long de cette étude, dans cette mise en scène — réaliste et fantastique — des manières singulières d'habiter le monde. Ces dernières permettent de rendre compte, sur le plan de l'imaginaire spatial, de l'ensemble des rapports de force qui s'établissent entre un gouvernement et une population que l'on décide de déplacer.

Comment habiter un espace aussi précarisé et conflictuel que le territoire exproprié? Comment les liens de familiarité entre le sujet et son œkoumène peuvent-ils continuer à se manifester au-delà de la dépossession et de la disparition des villages jadis présents? Ces questions sont au cœur d'*Infini* et c'est en faisant appel à la conception des « volumes à habiter » que Babineau y offre des réponses. Au contraire des fonctionnaires de l'État qui ne peuvent concevoir le territoire qu'en tant qu'espace plat et nivelé les expropriés investissent l'espace à partir d'un ancrage qui s'impose, dans l'économie du roman, au moyen d'une géographie verticale. Celle-ci se manifeste tout particulièrement à travers la maison, figure spatiale que Babineau met en fiction en sollicitant les vecteurs de la hauteur et de la profondeur. Pour Jackie Vautour, la destruction du toit de sa maison est le moment charnière qui lui fait réaliser que c'est par le bas qu'il lui sera désormais possible d'habiter l'espace exproprié. Certes, le personnage conserve une certaine emprise sur l'espace du haut, ce dont témoignent les passages fantastiques du

roman où il se métamorphose en balbuzard pour survoler le territoire de Kouchibouguac et poursuivre ses activités de pêche (275-276). C'est toutefois par la création d'une cave immense qui s'étend sous l'entière du parc que la reconquête territoriale s'effectue avec le plus d'aplomb, que Vautour réussit à revendiquer à la fois un mode de vie perdu (la pêche et la culture des coques) et une nouvelle identité (métisse) qu'il considère comme étant sienne. De son côté, Paul Doucet entame une réappropriation des lieux qui passe plutôt par une démarche scripturale. C'est au moyen de cette démarche qu'il réussit à extirper de l'espace chthonien une mémoire infinie qu'il transpose tant bien que mal sur la page blanche afin d'assurer la pérennité de cette histoire complexe. Pour Doucet, tout comme plusieurs autres personnages de romans acadiens, « écrire plutôt que s'installer devient un mode d'habitation » (Masson 45).

Au terme de cette lecture géopoétique d'*Infini*, une question demeure. Outre le fait que l'espace du bas est étroitement associé, chez Babineau, au motif de la mémoire, pourquoi un tel acharnement à privilégier cette correspondance? En d'autres mots, pourquoi l'auteur cherche-t-il constamment à mettre en fiction des personnages qui cultivent — consciemment ou non — le désir d'observer un mode d'habitation caché, souterrain? Car, loin de se limiter à *Infini*, cette propriété spatiale hante également les romans précédents de l'auteur. La boutique qu'ouvre André à la fin de *Vortex* — sorte de nouvelle demeure qui fusionne ses différentes identités — a la particularité, comme l'a fait remarquer Chantal Richard, d'être « légèrement enfoncée dans le sol puisqu'il faut descendre quelques marches pour y entrer » (« Le *Vortex* inversé », 198-199). De plus, les dernières pages du roman insistent sur le fait qu'André, même s'il a pris possession d'une parcelle de la rue Main à Moncton, n'est « même pas encore rendu au rez-de-chaussée » (221). Dans *Gîte*, bien qu'Henri Melanson réussisse tant bien que mal à « faire sortir [sa maison] de la terre » (116), il continue malgré tout à entendre le « vrombissement des camions de ciment » (117) venus couler la fondation. Ses déplacements à l'intérieur de sa demeure continuent par ailleurs à être décrits à partir d'une logique d'enfoncement (« Si je *descends* dans le salon ainsi que dans le studio de Roseline... » [124; je souligne]). Il appert ainsi que, chez Babineau, la question de l'habiter — telle que fictionnalisée par la figure spatiale de la maison — ne peut être explorée autrement que par un imaginaire du creux. Il y aurait lieu, me

semble-t-il, de se questionner plus profondément sur cette particularité qui me paraît assez structurante dans l'œuvre de l'écrivain.

NOTES

¹ Aménagé en 1872 aux États-Unis, Yellowstone est reconnu comme le tout premier parc national au monde. Il a été construit à partir d'un modèle longtemps repris par plusieurs pays (dont le Canada) qui défend l'idée selon laquelle les visiteurs ne peuvent apprécier la nature « sauvage » du parc que si cette dernière ne présente aucune trace antérieure de présence humaine.

² Pour un survol et une analyse de ces représentations littéraires, artistiques et culturelles, voir Rudin 225-263, Babineau, *Infini* suivi de *Dans le dédale...* 245-260 et Belliveau.

³ Notons qu'*Infini* se distingue toutefois énormément des autres romans de Babineau en ce sens que ces derniers font directement correspondre le questionnement spatial à un mélange des codes linguistiques. Sans être absente, cette correspondance n'est pas aussi proéminente dans le roman qui m'occupe ici.

⁴ Il importe de souligner que, bien que l'enjeu du roman tourne autour d'un processus de dépossession opposant le gouvernement à une population majoritairement acadienne, la zone expropriée se situe sur un territoire traditionnel mi'kmaq qui n'a jamais été cédé. La précision est importante dans la mesure où la plupart des représentations littéraires et culturelles des expropriations de Kouchibouguac tendent à occulter cette donnée pourtant cruciale.

⁵ Comme l'indique Ronald Rudin (en faisant référence aux travaux de Ian Maclaren sur les parcs nationaux au Canada), ce fantasme relève d'une ironie profonde puisque l'être humain intervient bel et bien pour créer un environnement dit « naturel », et ce, en faisant déplacer la population locale hors des limites du parc (voir Rudin 66-68). L'idée du territoire « vierge » nie par ailleurs la présence millénaire des Mi'kmaq sur ces mêmes lieux.

⁶ Je pense par exemple à la pièce *Wolfe* d'Emma Haché, montée au théâtre l'Escaouette de Moncton en 2011, dont le décor repose presque entièrement sur des maisons miniatures. Lorsqu'elles sont renversées ou déplacées, elles incarnent l'idée selon laquelle les traces de présence humaine doivent être effacées du territoire car elles nuisent à la mise en place d'une nature soi-disant *sauvage*. Au contraire, lorsqu'elles sont éclairées de l'intérieur ou lorsqu'elles sont transportées sur le dos des personnages expropriés comme un bagage précieux, ces maisons rappellent aux spectateurs qu'elles sont sources de vie et lieux de mémoire.

⁷ Voir les pages 55 à 93.

⁸ Jackie se retrouve en prison pour cause d'obstruction à la paix, et ce, après avoir refusé de quitter sa maison à l'arrivée des autorités.

⁹ De toute évidence, Paul Doucet incarne ici l'alter ego de Jean Babineau.

¹⁰ Je renvoie tout particulièrement à la scène où Jackie Vautour, à la suite d'un discours prononcé au Capitole de Moncton lors de la projection d'un documentaire qui relate sa lutte contre le gouvernement (discours qu'il a réellement fait en 2006), se transforme tout bonnement en balbuzard : « Le gros balbuzard survole l'auditoire en criant : "Kiou! Kiou! Kiou!" et atterrit aux pieds d'Yvonne, assise dans la première rangée. Elle le chevauche et s'agrippe à son cou. Un rond passage s'ouvre dans le toit du Capitole. Sous les applaudissements de la foule, les Vautour s'élèvent en spirale concentrique dans le ciel lacté de Moncton » (291). Cette scène surréaliste fait voir une fois de plus que, dans le roman, le motif de l'habiter est fortement ancré dans un imaginaire vertical seul capable de contrer les desseins de nivelage des concepteurs du parc.

¹¹ Lors d'une visite chez Jackie et Yvonne, Paul Doucet remarque, en arrivant sur leur propriété, « les fameux drapeaux métis avec leur joyeux signe ∞ torsadé qui rappelle un ruban de Möbius ou une course qui ne finit jamais » (*I*, 292).

¹² Mentionnons de plus que la présence des fonts baptismaux dans cette scène cruciale de *Bloupe* évoque un imaginaire du creux qui n'est pas sans rappeler la cave immense de Vautour dans *Infini*.

¹³ À noter que *Vortex* se termine également sur une section intitulée « ∞ ». Il y aurait lieu de comparer en détail ces deux excipits qui partagent énormément de similitudes sur le plan de la symbolique spatiale et de l'habitabilité.

¹⁴ Babineau rend-il ici hommage à Roméo Savoie et à son poème « Kouchibouguac »? Il est permis de le penser lorsqu'on constate jusqu'à quel point il existe une correspondance entre les « plaies » et les éléments de la strophe suivante : « je vois au-dessus des amas de pierres / ces planches clouées qui barrent les issues / les pommiers sont fleuris la rhubarbe pousse / les traces demeurent sur le sol / les traces demeurent sur la mémoire / [...] je regarde l'infini la bête demeure / il n'y aura pas d'accalmie » (Savoie 35).

OUVRAGES CITÉS

- Babineau, Jean. *Bloupe*, Moncton, Perce-Neige, 1993.
- . *Gîte*, Moncton, Perce-Neige, 1998.
- . *Infini*, Moncton, Perce-Neige, 2019.
- . *Infini* suivi de *Dans le dédale hétérogène d'un roman historique sur la saga de Kouchibouguac*, thèse de doctorat, Université de Moncton, 2016.
- . *Vortex*, Moncton, Perce-Neige, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, édition établie par Gilles Hieronimus, Paris, PUF, 2020 [1957].
- Belliveau, Rémi, « Deuxième Déportation », *Canadian Art*, 13 novembre 2017, <https://canadianart.ca/features/deuxieme-deportation/>.
- Berque, Augustin. « Lieu », dans Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 233.
- Bouvet, Rachel. *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalan, J.-M.G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.
- Bruce, Clint. « L'impossible langue américaine du romancier acadien Jean Babineau », *Québec Studies*, vol. 43 (2007), p. 29-42.
- Brun del Re, Ariane. « Habiter en ville : la maison urbaine dans le roman franco-canadien », *Tangence*, n° 117 (2018), p. 83-99.
- Cormier, Pénélope. « 'J'ai perdu ma terre pis mon jardin' : espace idyllique en littérature acadienne », dans Benoit Doyon-Gosselin et Julien Desrochers (dir.), *L'espace dans tous ses états*, Moncton, Perce-Neige, 2021, p. 143-169.
- Doyon-Gosselin, Benoit, « De la maison à la métalepse daiglienne », *@analyses*, vol. 12, n° 3 (2017), p. 75-100.
- Leroux, Darryl. *Distorted Descent: White Claims to Indigenous Identity*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2019.
- Masson, Alain. « Écrire, habiter », *Tangence*, n° 58 (1998), p. 35-46.
- Morency, Jean. « L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada », *@analyses*, vol. 6, n° 1 (2011), p. 197-215.
- Nepveu, Pierre. « Retour à Mirabel ou l'émotion du proche », dans *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, p. 15-25.

- Richard, Chantal. « Des mots comme les murs d'une maison : le leitmotiv du logis dans le roman acadien contemporain », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 35, n° 1 (2010), p. 165-179.
- . « Le *Vortex inversé* : étude d'un roman de Jean Babineau à l'ère de la mondialisation », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde : poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2013, p. 187-201.
- Rudin, Ronald. *Kouchibouguac: Removal, Resistance and Remembrance at a Canadian National Park*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.
- Savoie, Roméo. *L'eau brisée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 24-39.