

## « *Folded time* » : le temps en héritage dans l'œuvre de Gail Jones

### 1. Contexte historique

La thématique de ce colloque étant la temporalité, je vous propose de commencer cet exposé par un petit voyage dans le temps et dans l'espace. Rendez-vous donc en Australie, en avril 1997, car ce mois-là, un rapport officiel présenté au parlement australien a bouleversé toute une nation. Ce fameux rapport, intitulé « *Bringing Them Home* », documentait le rapt de milliers d'enfants aborigènes et indigènes du détroit de Torrès entre 1869 et le début des années 1970. Enlevés de force à leurs familles, ces enfants furent placés dans des institutions ou des réserves à l'autre bout du pays. Ces générations d'enfants enlevés sont appelées de nos jours « les générations volées ». Le but recherché au travers de ces enlèvements était l'assimilation moyennant une technique d'absorption raciale: les enfants métisses, le plus souvent de mère aborigène et de géniteur blanc – je parle de « géniteur » et non de « père » car dans la majorité des cas, ces enfants étaient issus de viols –, furent placés dans des institutions ou donnés à l'adoption afin qu'ils puissent apprendre à lire et à écrire et adopter le mode de vie des « blancs ». Ainsi, en les assimilant à la culture blanche et en les rendant « aptes » à évoluer dans un environnement blanc (généralement comme domestiques), les autorités souhaitaient favoriser le croisement interracial en vue d'atteindre, au fil des générations, une purification totale de l'Australie via l'extermination totale des aborigènes. Cette « politique d'assimilation », que l'on peut qualifier de génocide – car il s'agissait bien là de viser à l'extermination d'une race –, a pris fin au début des années 1970, après plus d'un siècle d'enlèvements. Il n'est donc pas surprenant que la publication dans le rapport « *Bringing Them Home* » de près de 800 témoignages d'individus issus des générations volées, ait eut l'effet d'une bombe :

Dans un premier temps, cela eut pour effet de mettre à mal l'Histoire Nationale de l'Australie (ainsi que son historiographie), non seulement en révélant un pan jusqu'alors caché de l'histoire australienne, mais surtout en donnant (littéralement) une voix à ceux qui, jusque là, avaient été réduits au silence – les livres d'histoire commençaient majoritairement en 1788, avec l'arrivée des premiers colons. Une réécriture de l'Histoire de l'Australie fut donc nécessaire, afin de combler ce vide – un vide que l'anthropologue William Edward Stanner a d'ailleurs dénommé « le Grand Silence Australien ».

Dans un second temps, le rapport exigea des excuses nationales de la part des autorités impliquées dans cette politique d'assimilation forcée. Toutefois, le gouvernement fédéral

refusera obstinément de présenter des excuses officielles. Pour cette raison, des excuses mineures commencèrent à proliférer au sein de la population – on parle de brassards noirs portés par des joueurs de foot, de marches publiques organisées dans une optique de réparation, et de « *Sorry Books* », sortes de livres d'or dans lequel les gens pouvaient présenter leurs excuses aux peuples aborigènes. Mais ces excuses mineures sont ambiguës : en effet, l'acceptation de la part des descendants des colons d'une responsabilité héritée de leurs ancêtres pourrait ne pas être totalement dénudée d'intérêt personnel ; il pourrait s'agir aussi, pour ces descendants, d'une façon de soulager leur conscience.

Enfin, le 13 février 2008, Kevin Rudd, le premier ministre australien travailliste alors en fonction, présenta au nom du gouvernement les excuses de la nation aux peuples aborigènes. Lorsque je dis « enfin », c'est à la fois pour exprimer un sentiment de soulagement et de frustration, car ces excuses nationales, qui s'inscrivent dans une politique de « réconciliation », ont eu un goût amer: elles ont trop souvent été considérées comme une fin en soi et n'ont pas été suivie de mesures concrètes de réparation.

## **2. Qui est Gail Jones ?**

Gail Jones, dont je vais vous parler à présent, est une contemporaine de cette fameuse « réconciliation australienne ». Actuellement professeur à l'Université de Western Sydney et membre d'un comité de recherche sur l'écriture et la société, Jones partage son temps entre la recherche et l'enseignement universitaire, d'une part, et l'écriture, d'autre part. Elle a deux recueils de nouvelles et cinq romans (bientôt six !) à son actif. Dans son œuvre romanesque, Jones aborde avec une grande subtilité divers sujets, tels que le traumatisme, la mémoire, le deuil, et l'absence-présence pour n'en citer que quelques-uns. Ces sujets, vous l'aurez remarqué, ont tous pour point commun une certaine conception de la temporalité. Par souci de brièveté et de clarté, je vais essentiellement me focaliser sur son roman intitulé *Sorry* (trad. fr. *Pardon*, trad. all. *Perdita* !), qui date de 2007 – il est donc antérieur aux excuses nationales de 2008.

Chose intéressante, Jones déclare au sujet de *Pardon* qu'il possède un angle politico-allégorique – comme son titre le suggère – mais qu'il n'est pas centré autour de la représentation des générations volées, car, pour une Australienne blanche, cela serait non seulement présomptueux mais cela reviendrait également à s'approprier l'expérience douloureuse des autres (Jones 2008: 84, trad. personnelle). Ainsi, Jones se distancie des écrivains blancs australiens qui parlent des générations volées en s'appropriant les

expériences et les voix des peuples aborigènes. Elle tend également à subvertir les manifestations discursives stéréotypées de la Réconciliation australienne moyennant différentes stratégies et techniques littéraires, dans le but ultime d'amener son lecteur à une pensée critique et différente.

### **3. Le temps et la temporalité dans l'œuvre de Gail Jones : le cas de *Pardon***

Le temps pour Gail Jones n'est ni chronologique, ni linéaire, ni cyclique, mais d'une certaine manière replié. L'extrait suivant tiré de *Pardon* est un des passages les plus emblématiques de cette notion de temps replié. Il débute par la citation d'un couplet du sonnet numéro 60 de Shakespeare:

*Comme les vagues se jettent sur les galets de la plage,  
Nos minutes ainsi se précipitent vers leur fin,  
Chacune prenant la place de celle qui la précédait ;  
Et toutes se pressent en avant dans une pénible procession.*

Ils s'étaient déposés en moi, ces vers, et s'égrenaient chaque fois comme les minutes qu'ils décrivaient, m'offrant un espace clair et fluide où jouer à loisir de ma voix. Et puis un beau jour, tout à coup, je m'étais aperçue que Shakespeare avait tort. Il n'y avait rien qui fût animé d'un perpétuel mouvement en avant, comme ces vagues chassant d'autres vagues, mais bien plutôt *des phénomènes de récursivité, de repli, des choses qui sortaient du temps pour revenir nous visiter*. [...] Ainsi me figurais-je le passé comme une nasse piégée et compromettante, un ensemble d'expériences accumulées vers lesquelles je me trouvais en quelque sorte forcée de retourner, *l'encore et encore et encore*, pourrait-on dire, de ces moments de malentendu drastique. (Jones 2008a : 284-285)

Comme le fait remarquer Richard Dixon, on retrouve également cette notion dans la métaphore du mouchoir chiffonné du philosophe français Michel Serres. Le temps, selon Serres, « se plie et [...] se tord tel un mouchoir chiffonné au fond d'une poche » (*Eclaircissement* 1992 : ...). Une fois déplié, il fait apparaître un réseau de connections entre le passé et le présent. Ainsi, l'histoire de la modernité a beau être linéaire, le temps moderne peut aussi être ressenti comme replié car le passé hante le présent, l'ancien hante le moderne, et ce, au travers des technologies modernes de la mémoire : la photographie, le cinéma et la

prise de son (Dixon 2008 : 124-125). Le passage suivant, extrait du roman *Dreams of Speaking* (trad. all. : *Der Traum vom Sprechen* ; trad. fr. : /) de Jones en atteste:

La photo d'une personne qu'on aime, en tant qu'enfant : *temps replié*. Le présent hérite d'une densité adorable ; dans le visage du bien-aimé, l'ombre d'un visage d'autrefois. (*Dreams of Speaking* 37, trad. personnelle)

Le passé, la mémoire, les souvenirs sont autant d'espaces qui accueillent les revenants, les fantômes, ceux qui ne sont plus mais qui sont encore, ceux dont l'absence se fait présence, et qui perturbent donc la chronologie temporelle. À titre d'illustration, voici encore une citation, extraite de *Cinq Carillons* cette fois-ci:

Il [James] n'arrivait pas à se libérer du poids des absents, d'Amy Brown en particulier, et de la tragédie de sa mort, d'Ellie et de tout ce qu'elle signifiait dans l'immédiat, de sa mère, dont le souvenir, encore vivace, demeurait intolérablement gravé en lui. Il avait vécu si longtemps dans une inertie absolue, il était resté si longtemps isolé, qu'à présent il ne supportait pas de comprendre que tout cela aurait une fin, et que la mort d'Amy avait percé ou déchiré quelque chose en lui, le livrant aux ravages du passé et à ses fantômes. Il se sentit brusquement oppressé, comme s'il entendait la fillette le supplier depuis l'au-delà, vision transparente à travers laquelle brillait le monde. Les fantômes n'obéissaient pas au temps. Leurs corps légers semblaient sans limites. Ils étaient à la fois tenaces et d'une étrange fulgurance. Frappé par ce qu'il ne pouvait ni nommer ni décrire, James éprouva une fois de plus le besoin de bouger son corps. (297-298, je souligne)

Le fantôme transgresse le temps. De ce fait, il empêche les injustices du passé de tomber dans l'oubli et exige, pour les arrivants, c.-à-d. ceux qui ne sont pas encore nés, la réparation de ces injustices. C'est donc en faisant appel aux apparitions, aux hallucinations et aux fantômes que Jones revendique une justice réparatrice. De plus, en faisant appel à des phénomènes paranormaux, Jones exige de son lecteur de ré-imaginer la communauté comme trans-historique et d'envisager la dette envers les générations précédentes comme une obligation se prolongeant dans le futur (Jones 2006a : 16). En cela, Jones rejoint Jacques Derrida et sa notion d'hantologie, mais aussi sa suggestion, développée dans *Spectres de Marx*, qu'*'être c'est hériter* : je suis, donc j'hérite.

Les hallucinations, apparitions, et revenants ne font pas seulement partie de « l'hantologie » de Derrida mais sont également les symptômes dont souffrent les victimes de traumatismes. Ces symptômes sont diachroniques alors que, comme le font remarquer Bessel van der Kolk et Onno van der Hart, deux psychotraumatologues, l'expérience traumatique elle-même est achronique ; il s'agit toujours d'une (ré)expérience (1995 : 177). Les expériences traumatiques ont donc un aspect récuratif qui hante leurs victimes rétrospectivement et même au-delà des générations. Anne Whitehead a fait remarquer que les notions de retardement et d'apparitions sont utilisées par une série d'écrivains contemporains afin d'explorer et de représenter dans la littérature les effets durables d'événements traumatiques (2004 : 28-29). Jones fait partie de ces écrivains et son roman *Pardon* en est un exemple saisissant, tant au niveau du contenu que de la forme.

*Pardon*, c'est l'histoire d'une amitié entre deux jeunes filles que tout semble séparer : Perdita Keene, blanche et d'origine anglaise, fille unique de parents peu affectueux, se lie d'amitié avec Mary, une métisse d'origine aborigène, enfant des générations volées. Cette amitié va basculer le jour où le père de Perdita, Nicholas Keene, anthropologue raté, est retrouvé mort dans sa cabane au beau milieu du bush australien, un poignard enfoncé dans le dos. A la suite de cet événement tragique, Mary, qui avoue le meurtre, est placée dans une institution pour jeunes délinquants, alors que Perdita développe un profond traumatisme, qui se traduit par des troubles du langage et de la mémoire : il lui est impossible de se souvenir de l'identité du meurtrier de son père, bien qu'elle ait été témoin de la scène. Endossant le rôle de victime du fait des symptômes qui l'affligent, Perdita en quelque sorte vole la vedette à Mary, bien que ce soit cette dernière qui se retrouve en prison.

C'est donc en faisant taire le personnage aborigène de son roman, que Jones, par allégorie, attire l'attention de son lecteur sur le silence oppressant qui hante l'histoire de l'Australie. Le ton est donné dès les premières lignes du roman :

Un chuchotement : shhhhh... Le plus infime véhicule du souffle. Voici une histoire qui ne se peut raconter qu'en un chuchotement. Il est un mutisme propre à toute forme de savoir difficile, un trouble, une douleur, une inclination au silence. Ma gorge se tord sous le poids de tout ce qu'elle porte. Mon cœur est un fruit aigre et indolent. C'est, je crois, la muselière du temps qui m'a ainsi faite, qui a déformé ma bouche, ma voix, mon vouloir dire. (Jones 2008a : 11)

Au travers de ce passage, le lecteur est averti que le récit qu'il s'apprête à lire est déformé car la voix même du narrateur (Perdita) a été déformée par un événement indicible. Cette

autoréflexion permet à l'auteur d'attirer implicitement l'attention de son lecteur sur l'indicible et les non-dits qui façonnent le récit. Michele McCrea dit d'ailleurs très justement que « dans ce récit, les ambiguïtés sont monnaie courante et les absences plus éloquentes que les présences » (2012 : 6, trad. personnelle).

Perdita, la protagoniste traumatisée de *Pardon*, souffre d'ailleurs d'absences – absence de mots et absence de souvenirs. Il n'est donc pas surprenant que Jones ait choisi ce qu'Anne Whitehead appelle « *trauma fiction* » afin d'aborder l'apparente impossibilité de représenter ce qui n'est pas présent et donc représentable. On peut d'ailleurs résumer le concept de *trauma fiction* comme étant une tentative de représentation de l'irreprésentable, car le trauma, par sa nature insaisissable, résiste à toute structure narrative et toute temporalité linéaire, alors que la notion de « fiction » implique pourtant celle de « représentation ». Toutefois, ce paradoxe est moins aigu qu'il n'y semble : la *trauma fiction* exige « simplement » du lecteur qu'il mette ses croyances en suspens afin d'imaginer l'inimaginable (Whitehead 2004: 84). Pour évoquer le plus fidèlement possible les effets du traumatisme, les écrivains de *trauma fiction* doivent donc recourir à des techniques littéraires et à des particularités stylistiques qui reflètent les effets du trauma, et donc détraquent la temporalité, tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme (Whitehead 2004: 84). Outre les hallucinations, cauchemars, apparitions et retours-en-arrière, ces écrivains font volontiers appel à une voix narrative fragmentée, à l'intertextualité et à la répétition. C'est précisément ce que fait Jones dans son roman *Pardon* et dans son œuvre de façon plus générale.

J'aimerais, pour conclure cet exposé, citer un petit extrait de *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot, dans lequel il reprend une parole de Hegel qui, à mes yeux, résume assez bien ce que Jones souhaite atteindre au travers de son œuvre :

Si l'on doit juger quelqu'un à ses œuvres, c'est l'artiste. Il est le créateur, dit-on. Créateur d'une réalité nouvelle, qui ouvre dans le monde un horizon plus vaste, une possibilité nullement fermée, mais telle au contraire que la réalité sous toutes ses formes s'en trouve élargie. (1955 : 281)

Il est du devoir de l'écrivain, dicit Jones, de dénoncer les injustices du passé. C'est ainsi que, en faisant appel au métadiscours et à l'autoréflexivité, Jones dote son lectorat de connaissances nouvelles, élargi son horizon imagé et imaginé et favorise une compréhension et entente nouvelle entre peuples et civilisations, entre individus et générations. Ses récits épousent les possibilités nouvelles et encouragent une imagination compréhensive et

respectueuse de l'autre. De plus, pour surmonter les difficultés posées par l'irreprésentabilité du trauma et de l'indicible, Jones fait appel à des formes d'indirection et des modes narratifs alternatifs (cf. *trauma fiction*). C'est au travers du mode disruptif de la *trauma fiction* que Jones force son lectorat à imaginer l'inimaginable, à mettre ses croyances en suspens, créant ainsi des espaces mentaux (chez son lectorat) capables d'accueillir des modes alternatifs de pensée. Inscrit dans la perspective d'une reconnaissance de dette envers les générations précédentes, *Pardon* (et la notion de temps replié) offrent de nouvelles possibilités pour envisager le deuil : ils permettent aux revenants de faire entendre leurs voix et, de ce fait, de combler le trou béant de l'histoire australienne. Tout en évitant de s'appropriier les voix indigènes, Jones raconte l'injustice du passé et offre une image complexe de l'éthique de la Réconciliation australienne, c.-à-d. une image qui rend compte que la justice et les relations humaines sont rarement écrites noires sur blanc (Jones 2008: 86), car le temps est replié, hanté et perméable aux intrusions du passé, à la spectralité.

## Bibliographie

- Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- . 2012. „Der literarische Raum,“ trad. Marco Gutjahr et Jonas Hock, Zürich: Diaphanes.
- Brydon, Diana. 2013. “‘Difficult Forms of Knowing’: Enquiry, Injury, and Translocated Relations of Postcolonial Responsibility.” *Postcolonial Translocations: Cultural Representation and Critical Spatial Thinking*. Ed. Marga Munkelt, Markus Schmitz, Mark Stein, and Silke Stroh. Amsterdam: Rodopi, 3-28. Cross/Cultures 156.
- Caruth, Cathy. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- . 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres De Marx: L'Etat De La Dette, Le Travail Du Deuil Et La Nouvelle Internationale*. Paris: Editions Galilée.
- Dixon, Richard. 2008. *Ghosts in the Machine: Modernity and the Unmodern in Gail Jones's Dreams of Speaking*. JASAL 8: 121-137.
- Fraser, Nancy. 2007. “Reframing Justice in a Globalizing World.” *Nationalism and Global Solidarities: Alternative Projections to Neoliberal Globalisation*. London: Routledge, 168-86.
- Gallagher, Shaun. 1998. *The Inordinance of Time*. Evanston, IL: Northwestern UP.
- Gooder, Haydie, and Jane M. Jacobs. 2000. “‘On the Border of the Unsayable’: The Apology in Postcolonizing Australia.” *Interventions* 2 (2): 229-47.
- Iser, Wolfgang. 1985. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Sznycer. Liège: Mardaga.
- Jones, Gail. 1998. *Fetish Lives: Stories by Gail Jones*. New York : George Braziller.
- . 2000. *The House of Breathing : Stories by Gail Jones*. New York : George Braziller.
- . 2002. *Black Mirror*. Sydney: Picador.
- . 2004. “Sorry-in-the-Sky: Empathetic Unsettlement, Mourning, and the Stolen Generations.” *Imagining Australia: Literature and Culture in the New New World*. Ed. Judith Ryan and Chris Wallace-Crabbe. Cambridge, MA: Harvard UP. 159-71.
- . 2005. *Sixty Lights*. London: Vintage.
- . 2006a. “A Dreaming, A Sauntering: Re-imagining Critical Paradigms.” JASAL 5: 11-24.
- . 2006b. „Der Traum vom Sprechen.“ Hamburg: Edition Nautilus.
- . 2007a. *Dreams of Speaking*. London: Vintage.
- . 2007b. *Sorry*. London: Harvill Secker.



- . 2008a. *Pardon*, trad. Sika Fakambi, Paris: Mercure de France.
- . 2008b. „Sechzig Lichter.“ Hamburg : Edition Nautilus.
- . 2008c. “Speaking Shadows: Justice and the Poetic.” *Just Words?: Australian Authors Writing for Justice*. By Bernadette Brennan. St Lucia, Qld.: University of Queensland. 76-86.
- . 2009. „Perdita.“ Hamburg : Edition Nautilus
- . 2012a. *Cinq carillons*, trad. Josette Chicheportiche, Paris : Mercure de France.
- . 2012b. *Five Bells*. London: Vintage.
- . 2013. „Ein Samstag in Sydney.“ Hamburg: Edition Nautilus.
- Kossew, Sue. 2013. “Saying Sorry: The Politics of Apology and Reconciliation in Recent Australian Fiction.” *Locating Postcolonial Narrative Genres*. Ed. Walter Goebel and Saskia Schabio. New York: Routledge, 171-83.
- Lloyd, David. 2000. “Colonial Trauma/Postcolonial Recovery?” *Interventions* 2 (2): 212-228.
- McCrea, Michele. 2012. *Collisions of Authority: Nonunitary Narration and Textual Authority in Gail Jones’ Sorry*. Proc. of The 17th Annual AAWP Conference.
- McGonegal, Julie. 2009. “The Great Canadian (and Australian) Secret: The Limits of Non-Indigenous Knowledge and Representation.” *ESC* 35 (1): 67-83.
- Murray, Jessica. 2008. “Tremblings in the Distinction Between Fiction and Testimony.” *Postcolonial Text* 4 (2): 1-19.
- Serres, Michel. 1992. *Eclaircissements*. Paris: François Bourin.
- Van der Kolk, Bessel A., and Onno van der Hart. 1995. “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma.” *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins UP. 158-82.
- Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP.

## Interviews

- “*Five Bells* with Novelist Gail Jones.” 9 Dec. 2012. Interview by Eleanor Wachtel. *Writers and Company*. CBC Radio. <[http://www.cbc.ca/player/Radio/Writers+ and+Company/2012/ID/2313221830/](http://www.cbc.ca/player/Radio/Writers+and+Company/2012/ID/2313221830/)>.
- “Interview: Gail Jones.” 9 May 2008. Interview by Summer Block. *January Magazine*. <<http://www.januarymagazine.com/profiles/gailjones.html>>.