

La recherche de soi dans le contexte de l'errance et de la création: *Le Bout de la terre* de Yan Muckle

Kelly-Anne Maddox

Dalhousie University

[Dans son premier roman, Le Bout de la terre (1998), Yan Muckle raconte l'histoire de trois amis, Alex, Pietro et Sarah. Alex rencontre Pietro à Québec et ils deviennent instantanément inséparables. Ensuite, Pietro lui présente Sarah. Alex et Sarah tombent amoureux l'un de l'autre et essaient de construire ensemble une vie à Montréal. Alors qu'Alex reste dans la ville et s'inscrit à une école de théâtre dans l'espoir de trouver son vrai moi, Pietro voyage partout dans le but de se perdre. Cependant, c'est Alex qui finit par se perdre; sa relation avec Sarah aboutit à l'échec et il est complètement désillusionné par son expérience au théâtre. Il se perd de façon littérale dans la forêt et séjourne pendant l'hiver chez une femme, Élisabeth. Dans la solitude de la forêt, Alex confronte son passé et tente de se comprendre. Pietro, par contre, finit par s'installer au Vénézuéla, où il tombe amoureux d'une Espagnole, Elena. L'amour devient pour lui un ancrage et une valorisation de son identité. Il finit cependant par se noyer. Criblé par la peine face à la mort de son ami, Alex fait le voyage au Vénézuéla afin de chercher la vérité sur la mort de Pietro. Il arrive non seulement à une nouvelle compréhension de la vie de son ami perdu, mais aussi à une réintégration de sa propre identité.

Ce roman témoigne de l'effondrement des repères identitaires traditionnels, c'est-à-dire, la famille et la nation ; les parents d'Alex sont divorcés (Le Bout de la terre¹ 13), et les deux amis du protagoniste, Sarah et Pietro, n'ont aucun, ou très peu de, contact avec les leurs (BT 52). De plus, la nation est également absente en tant que repère identitaire; bien que la plus grande partie de l'action se déroule à Montréal et à Québec, l'identité des personnages ne se rattache pas au milieu physique. En fait, les personnages se cherchent autant au Québec qu'à l'étranger, et le plus souvent ils quittent leur propre pays afin de se trouver. Confrontés à une perte de repères identitaires, les trois jeunes personnages cherchent de nouvelles structures identitaires, telles que le voyage, la création et les

relations interpersonnelles, afin de pouvoir définir leur identité. Nous examinons d'abord l'errance, ensuite la création, et finalement la recherche de soi. Nous verrons que la création entreprise dans le cadre de l'amour généreux mène à la réintégration identitaire et constitue une source d'appartenance.]

L'errance

L'exil physique se manifeste dans ce roman non pas par la migration d'un pays à l'autre, mais plutôt par le déplacement à l'intérieur du Québec aussi bien qu'à l'étranger et par un désir d'errance. La fascination de Pietro et d'Alex pour les pirates témoigne d'un tel désir: «[l]es pirates, véritables héros de la marge, avaient entendu cette voix sans âge qui murmure inlassablement quitte tout, laisse tout tomber, pars...» (BT 79). Or, l'errance joue un double rôle chez Muckle. D'une part, l'errance devient un signe fondamental d'une identité vagabonde qui, au lieu de se chercher, s'obstine à se perdre. D'autre part, l'errance constitue une tentative de se retrouver et d'aboutir à la redécouverte de soi.

Dans un premier temps, l'errance représente une tentative d'évasion, comme le montre l'exemple de Pietro: «'[j]e n'ai pas envie d'aller où que ce soit, de devenir qui que ce soit – c'est peut-être pour ça que je bouge tout le temps [...]» (BT 81). Cette errance continue n'est pas un moyen de chercher son moi authentique, mais c'est un moyen d'éviter toute confrontation avec son moi, une errance entreprise dans le but de se perdre (BT 179). Par l'errance, il n'y a aucune découverte de soi et l'on n'aboutit jamais à la connaissance de soi-même; il s'agit d'une fuite devant l'épanouissement identitaire et d'un refus de prendre conscience de soi.

L'errance, ce déplacement sans destination, reflète le cheminement d'une identité prise dans un non-devenir volontaire, une identité qui ne s'engage à rien, et qui finit effectivement par ne rien être. L'errance relève d'un vide intérieur qui vient de la «[...] dérive de ces jeunes exclus d'aujourd'hui [...]» (Chartrand D2); Sarah note à propos de Pietro: «'[i]l ne sait plus quoi inventer pour combler le vide de sa vie [...]» (BT 93), et encore: «'[i]l n'y a rien en lui pour me donner à espérer, rien. Il a l'air bien dans sa peau mais à l'intérieur tout est noir» (BT 114). L'identité se caractérise par une absence, par une évacuation complète de toute intériorité. L'errance aboutit à l'oblitération complète de soi et résulte en

la perte totale de soi; selon Pietro: «[à] force de marcher et marcher on se serait perdu – et personne pour vous indiquer le chemin» (BT 183).

À l'encontre de Pietro, l'errance représente pour Alex la possibilité de faire face à la confusion identitaire. Alex se consacre à la recherche de son rôle dans la vie, dans le but de découvrir et de définir son identité authentique (BT 77). L'errance est une tentative de s'évader des contraintes d'une société² qui contribue à l'enfouissement du vrai moi. Par l'errance, Alex espère accéder à une identité authentique, comme l'indique la citation de Rilke mise en exergue au début du roman: «[...] nous cherchons un miroir, nous voudrions nous défarder, renoncer à toute feinte et être véritables» (BT 9). Cette citation renvoie à un fort désir de renoncer à tout artifice, de se libérer des mensonges sous lesquelles se cachent nos véritables sentiments et intentions, afin d'exister de façon authentique.

Cependant, l'errance d'Alex n'aboutit pas immédiatement à une reconnaissance de lui-même. Bien qu'il commence l'école de théâtre ayant l'impression de ne plus se «[...] laisser porter par le flot» (BT 82), croyant donner une direction et un but précis à sa vie, Alex serait ironiquement plus à la dérive que jamais. Il décrit son école comme un bateau (BT 82), qui par sa définition même se destine au voyage, et il finit par quitter l'école, va de théâtre en théâtre, de Montréal à Québec, à la campagne et au Venezuela, sans toutefois trouver le but de sa recherche.

Il s'agit d'une identité à la dérive, une identité qui se définit par la non-appartenance et par une errance qui reflète un certain malaise existentiel; Sarah est traquée par le sentiment que la vie lui échappe (BT 77), Pietro refuse de grandir (BT 80) et de mûrir (BT 81), et Alex n'arrive pas à trouver sa juste place au théâtre (BT 149). Le voyage répond au malaise existentiel de ces personnages et l'errance symbolise non seulement d'un déplacement continu d'un endroit à l'autre, mais également d'une recherche d'un sens et d'un but à la vie. Poussé par «[...] son besoin toujours renouvelé de voir le monde [...]» (BT 53), Pietro note que sa vie relève d'un vagabondage qui remonte même au-delà des origines de son identité: «'[j]'ai commencé à voyager avant ma naissance' [...]. Ses parents [...] avaient fui l'Italie pour l'Amérique à bord d'un paquebot ventru, à l'époque où sa mère [...] était enceinte. 'Ce bateau a été ma seconde mère,' disait-il» (BT 52). Intimement liée à l'identitaire, l'errance répond à l'absurdité d'un monde où l'on doit

toujours justifier ses actions afin de donner un sens à la vie et d'éviter de sombrer dans le vide de l'existence (BT 81-82).

La création

Tous les personnages chez Muckle s'identifient et se définissent par rapport à leurs métiers créateurs. Il s'agit de formes multiples de création, car la mère d'Alex est pianiste, Alex est comédien, ses amis, Pietro et Sarah, sont photographe et écrivaine. La création touche à chaque aspect de la vie de ces personnages; l'art et la création constituent la trame principale de l'identité, et influencent la formation et l'expression de l'identité. De plus, ils permettent au créateur de s'exprimer et de créer des liens interpersonnels à travers son art.

Ce roman établit une forte distinction entre l'art qui s'effectue dans le vide et celui qui fait partie de la vie quotidienne de l'artiste. Pour le public, l'art n'est que du beau; il ne voit pas et ne cherche pas à comprendre toute la souffrance derrière la réalisation de cette beauté; c'est ce que fait le public de la mère d'Alex: «[à] leurs yeux, les seules difficultés étaient les difficultés surmontées, les seules angoisses, les angoisses transcendées. Ils venaient donc rendre hommage à ce Talent qu'ils vénéraient, ils apportaient offrandes et fleurs avec l'espoir qu'en se rapprochant du soleil ils se mettraient à rayonner eux aussi» (BT 19).

Alors que le public s'intéresse à un art qu'il considère sublime et sacré, et qu'il transforme le créateur en dieu vénéré, «[...] cette Beauté n'[est] qu'un envers» (BT 19) et la création comporte en réalité un double aspect de beauté et de souffrance; voilà ce que souligne Baudelaire dans son «Hymne à la beauté»: «[q]ue tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!» (54). La vraie création artistique ne s'effectue pas dans ce vide de la beauté; elle doit participer à la vie, et elle doit s'insérer dans la vie quotidienne du créateur³, comme l'indique Maritain, pour qui l'art isolé du monde constitue «[...] une absurdité, une nécessité que l'artiste ne soit qu'un artiste, non pas un être humain, et que l'art s'isole de [...] toute l'énergie qu'il reçoit de la vie humaine⁴» (48). Chez la mère d'Alex, l'art fait partie de sa vie, et de sa réalité quotidienne puisque son «[...] travail s'inscri[t] au sein d'une réalité plus vaste que le clavier et infiniment plus complexe que l'alternance des touches blanches et noires, une réalité plus insidieuse que la pire des partitions» (BT 17). En voulant créer, il ne faut pas que le

créateur se coupe du monde réel, car cette création n'est vivante que si elle participe à la vie humaine et à la vie réelle, que ce soit du bon ou du mauvais. L'art trouve ses sources dans la vie quotidienne de l'artiste et «[...] le processus créateur s'enclenche à partir des conditions réelles et quotidiennes d'existence des artistes [...]» (Arbour 35). Ensuite, l'art s'inscrit dans la réalité non seulement de la vie de l'artiste, mais rejoint les complexités et les difficultés d'une vie réelle qui dépasse celle du créateur individuel.

Puisque l'art vient de la réalité vécue de l'artiste, il reflète la nature profonde de l'être; la création vient de l'intérieur de l'être pour devenir un témoignage de cet être car il s'agit de «[...] créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même» (Baudelaire 424). L'identité du créateur est profondément liée à son art car il faut se consacrer à l'art corps et âme, il faut y investir son être entier, comme la mère d'Alex qui se soumet à d'«[...] inlassables répétitions quotidiennes [...]» (BT 14). Tout comme l'existence humaine comporte de la joie ainsi que «[...] des brumes fantomatiques et paralysantes [...]» (BT 17), la création renferme elle aussi des joies et des malheurs (BT 17). Cette dualité inhérente à la nature de l'art reflète une tensionnalité identitaire chez le créateur, un va-et-vient entre joie et souffrance qui fait partie de la vie réelle; comme le narrateur remarque à propos de sa mère: «[s]on art était donc à l'image de son être, mélange de force et de faiblesse, de douceur et de tension, de rigueur et de lâcheté» (BT 18).

La recherche de soi

Le désir de créer étant intimement lié à l'identitaire, les protagonistes entreprennent une exploration de leurs possibilités en s'engageant dans la création. Notons qu'Alex pense pouvoir atteindre son vrai moi, se dépouiller de tout artifice pour accéder à son moi intérieur, par le biais du théâtre. Il considère le théâtre comme un moyen de vivre de façon consciente, de justifier son expérience en tant qu'être humain, de tracer de façon précise son chemin identitaire; il considère le théâtre comme un but concret dans la vie, «[...] une piste à suivre» (BT 77), un moyen de réaliser et d'actualiser son expérience du monde, de «[...] devenir le témoin de ce à quoi [il] particip[e] sans le savoir» (BT 77).

Alex découvre ses talents créateurs au sein de la nature et pour lui le théâtre devient une voie vers le prolongement du sentiment d'unité et d'authenticité qu'il trouve dans la nature: «[...] c'est au théâtre que je pensais trouver le moyen de revivre ce qui m'avait habité un trop court instant cet après-midi-là» (BT 77-78). Selon Charles Taylor, la nature permet à l'être humain de découvrir en lui-même ses objectifs et ses capacités (301). La découverte du moi au sein de la nature coïncide chez Alex avec la découverte de sa puissance créatrice. Lorsqu'Alex accède à la beauté et à la liberté dans la nature, il arrive à une compréhension de son moi profond et à une compréhension de son but dans la vie, c'est-à-dire, d'être artiste: «[r]ien d'autre que la vie qui se ferait en moi et par moi, acteur total...» (BT 72). Le contact avec la nature permet à Alex une vision plus claire, une définition plus précise du trajet de sa vie et de son identité, et lui facilite l'accès aux profondeurs de son moi en tant qu'artiste.

Cependant, cette épiphanie dans la nature fait partie du monde alors que le théâtre en est isolé. Si la nature aboutit à la réintégration de l'être, le théâtre mène à une crise identitaire; la recherche créatrice et identitaire s'inscrit ainsi dans une opposition entre la nature et la société. Dans la nature, l'art équivaut à une véritable création; cet art ne s'isole pas du monde, mais il puise ses sources dans le monde pour en faire partie. Par contre, dans l'espace de la société, représenté ici par le théâtre, l'art ne participe pas au monde réel, et il en est isolé, d'autant plus qu'Alex décrit son école de théâtre comme «[u]n bateau. Un monde fermé flottant sur la vaste mer et ne fréquentant plus la terre ferme que le temps d'un approvisionnement» (BT 82). Alex finit complètement désillusionné par le théâtre et par ses capacités en tant qu'artiste; alors qu'il avait cru pouvoir accéder à la largeur et au sensible en devenant acteur, il finit par remettre en question sa vision du théâtre. Il se rend compte qu'en étant coupé du monde, cette vision ne saurait se réaliser, se concrétiser, car il s'agit d'une vision trop éphémère et intangible: «[...] le théâtre, c'est accéder à une largeur. Quitter l'étroitesse et sortir. Sortir, toucher le monde, sentir la lumière! Une année d'école n'avait pas réussi à m'enlever complètement cette vision d'aveugle – mais elle ne l'avait pas rendue plus réelle» (BT 88).

Le théâtre n'est donc plus qu'une déception; c'est une expérience «[...] contraire à tout ce qu'[Alex espère] de l'art du comédien [...]» (BT 141) et qui aboutit à la mort progressive de son rêve de sortir de la banalité

du monde quotidien. Au lieu de trouver dans le contexte du théâtre une possibilité de création basée sur la générosité et le don, Alex est entouré de personnages médiocres et égoïstes. De plus, Alex lui-même se fait prendre au piège de l'égoïsme, ce qui ne peut qu'empêcher toute création (Maritain 52). S'étant enfermé au théâtre, Alex se referme sur lui-même; il sombre dans un égoïsme total, ne s'occupant que de lui-même et ne se donnant plus à l'autre, comme le prouve la désintégration de sa relation avec son amante Sarah. Pris dans sa vision égoïste de la création et de la vie, Alex est «[...] ballotté d'un objet fini à l'autre, [il] s'y absorbe complètement [...]» (Taylor 561) et vit dans l'angoisse et le désespoir (Taylor 561).

Le théâtre interdit tout accès au vrai moi, car c'est un milieu basé sur l'artifice: de par sa nature même, le théâtre constitue un monde où l'on doit refouler sa vraie identité pour en enfiler une autre. Les acteurs ne sont que des «[...] caractères en ébauche [...]» (BT 83) et doivent cacher leur véritable identité sous les rôles qu'ils jouent. Ils se définissent selon ces rôles, et leur identité ne se caractérise pas par l'authenticité mais, au contraire, par l'artifice; il s'agit d'un «[...] jeu étrange de coïncidence avec soi-même et de dédoublement, où il faut habiter son propre corps pour, paradoxalement, le prêter à un personnage» (Chartrand D2). Au lieu de franchir les barrières de l'existence pour devenir véritablement lui-même, Alex ne fait que tourner en rond (BT 148); il ne trouve pas son vrai moi, un moi qui reste caché et refoulé sous l'artifice et le masque du théâtre, un monde qu'Alex appelle une «[...] mascarade [...]» (BT 141), un «[...] univers pseudo-artistique [...]» (BT 141) peuplé de «[...] parodies d'acteurs se prétendant engagés dans un travail créatif» (BT 141). La recherche d'une identité authentique à travers une création qu'Alex considère artificielle aboutit à l'échec et l'artiste ne trouve qu'une identité fausse, comme le révèle le miroir dans lequel Alex se regarde: «[s]ous les ampoules nues, mon visage grimé apparaissait exsangue, blafard, comme un masque de craie» (BT 149). Par conséquent, Alex sombre de plus en plus dans une crise identitaire; vidé complètement, il ne retrouve pas l'unité qu'il recherche, mais une identité divisée, une identité qui est «[...] lui-même et un autre, à la fois» (Chartrand D2).

La déception créatrice mène à une remise en question identitaire: «[j]e ne savais plus pourquoi j'étais là [...]» (BT 89) et encore: «[m]a présence sur le navire me devenait insupportable; je ne croyais plus aux destinations lointaines [...]» (BT 89). Alex passe de la déception à une

angoisse qui l'oblige à questionner ses buts dans la vie, à questionner son identité en tant qu'acteur. Cette remise en question finit par l'immobiliser complètement, car face à sa déception au théâtre, Alex n'est plus capable d'agir: «[j]e n'arrivais plus à participer. Je devenais un poids mort, quelqu'un qui ne progressait pas, ne se donnait pas, quelqu'un dont la présence morose démoralisait ou agaçait» (BT 88). L'épanouissement identitaire que cherche Alex au théâtre s'avère ainsi dysphorique, car au lieu de participer au monde, il s'en retire, au lieu de s'épanouir, il sombre dans la stagnation.

À l'encontre du théâtre, la photographie permet à l'artiste non pas de se couper du monde, mais d'aller vers le monde et d'y participer; Pietro poursuit sa propre quête créatrice au même moment où Alex devient comédien (BT 79), mais il suit un chemin complètement différent de celui de son ami. Alors qu'Alex s'enferme dans une «[...] prison [...]» (BT 79), pensant accéder à la création, la photographie fait partie de l'errance perpétuelle de Pietro; il «[...] [se] promène et [il] vole des images» (BT 81). Au lieu de s'isoler du monde comme semble l'exiger le théâtre, la photographie s'insère dans le monde, elle vient du monde pour devenir témoignage du monde quotidien puisque le photographe «[...] regarde ce qui [l'] entoure et [...] le photographie» (BT 81). Le photographe ne s'engage pas dans une création artificielle, mais il s'exerce à produire une représentation du monde à l'état brut et se consacre «[...] à la recherche de l'image vraie [...]» (BT 281). À l'encontre du théâtre, monde basé sur l'artifice et le mensonge, la photographie a pour but la quête de la vérité, non pas au sein des artifices de la ville, mais dans un monde dépouillé de tout artifice, un village isolé au Venezuela où Pietro finit par s'installer.

La photographie contribue à une transformation identitaire chez Pietro, transformation qui part de l'égoïsme pour devenir une expression de générosité envers lui-même et envers l'autre; il s'agit de ce que Taylor appelle «[...] une transfiguration esthétique de la vie [...]» (561) qui aboutit à une valeur supérieure, l'éthique (561). Notons qu'au début Pietro ne considère la photo que comme simple moyen de gagner sa vie (BT 281), mais que cette vision qu'il a de son art se transforme par le biais de l'amour. Selon Maritain, «[d]u point de vue de l'Art, l'artiste n'est responsable que devant son travail. Du point de vue de la Moralité [...] l'artiste est responsable envers le bien de la vie humaine, la sienne, ainsi que celle de ses confrères⁵» (40). Pour Pietro, il n'y a plus de séparation entre son art et son amour, car son art se nourrit d'amour et de simplicité

(BT 281). Il s'agit d'une part de l'amour de l'autre car la photo permet à l'artiste d'aller vers l'autre dans un geste d'amour, de générosité et de pudeur (BT 281). D'autre part, la photo relève de l'amour envers soi-même puisqu'elle permet au photographe de découvrir non seulement l'autre mais aussi de découvrir son moi authentique jusqu'alors ignoré ou même refoulé: «[j]e me croyais autrefois complètement dépourvu d'espoir. Je sais maintenant que je me trompais: il devait m'en rester un petit bout, sans que je n'en sache rien» (BT 282). L'amour entraîne ainsi une re-connaissance de soi. Grâce à l'amour, l'être finit par se comprendre et par accéder à une connaissance claire de lui-même. Il y a une réintégration de l'identité chez l'être qui, comme le dit Pietro, se «[...] retrouve enfin» (BT 277).

Nourrie d'amour, la création constitue ensuite un témoignage de cet amour; soulignons que la création mène à une communication basée sur le respect de l'autre: «[j]e n'aurais jamais cru qu'un jour j'aurais autant de pudeur à demander la simple aumône d'une pose. J'espère seulement que cette timidité permettra à l'amour et à la simplicité, qui en sont la cause, d'apparaître» (BT 281). De plus, la création devient, comme le dit Pietro, «[...] le signe que j'ai atteint quelque chose: la preuve que je peux voir, mais aussi donner à voir. La vision est toujours neuve. Et celui qui voit est celui qui n'a jamais fini...» (BT 281-282). À travers l'amour, cette création devient une manifestation de la générosité et de la nature infinie de l'être, ce moi authentique, un moi en éternel renouvellement et épanouissement, un moi qui se caractérise d'espoir (BT 282). Comme le signale Taylor, la reconnaissance de cet aspect infini en nous: [...] nous arrache au désespoir et nous permet de nous affirmer. [...] En me choisissant, je deviens ce que je suis réellement, un moi doté d'une dimension infinie. Nous choisissons notre véritable moi; nous devenons pour la première fois un moi authentique. [...] Et, dans ce passage, nous sentons pour la première fois que nous sommes dignes d'être aimés et choisis. Par le choix, nous parvenons à l'amour de nous-mêmes, à l'affirmation de nous-mêmes. (561-562)

La création entreprise dans le cadre de l'amour généreux aboutit à la fin de l'errance, car auprès d'Elena Pietro peut «[...] trouver le repos [...]» (BT 275). D'une part, cette errance provient d'un désir d'être toujours étranger, et d'autre part, d'un désir de ne pas être aimé, comme en témoigne cette citation de Rilke: «'[o]n aura du mal à me faire croire que l'histoire de l'enfant prodigue soit autre que l'histoire de celui qui ne

voulait pas être aimé'» (BT 279). C'est l'amour qui met un terme à l'errance car le contact humain établit un ancrage, un rapport avec l'autre et par la suite avec la terre: «[j]e ne vais plus errer d'un lieu à un autre comme je le faisais depuis des années sans pouvoir m'arrêter. [...] J'ai quelque'un à aimer, un endroit où m'arrêter» (BT 276). Par conséquent, l'amour donne un but à la vie, justifiant l'existence et permettant à l'être de trouver sa propre place dans le monde et son rôle dans la vie, comme le révèle Pietro dans la dernière lettre qu'il adresse à Alex; il note qu'il «[...] n'[a] jamais autant [...] été plus convaincu de [sa] place en ce monde» (BT 278), qu'il «[...] n'aspire plus à cette condition de déraciné [...]» (BT 282), et qu' «[...] il [lui] est possible d'appartenir» (BT 282). L'amour devient véritable lieu d'appartenance tellurique; il remplace et transcende la notion de patrie comme repère identitaire

Pour Pietro, c'est l'amour qui se révèle la force motrice derrière une nouvelle façon de voir le monde, de se voir lui-même et aussi de voir l'autre. Il s'agit de s'attacher à l'autre, ainsi que de s'attacher à la terre dans ce que Pietro appelle «[...] cette double appartenance, cette double responsabilité» (BT 276). Cette responsabilité envers autrui se veut véritable engagement éthique⁶; selon Ricœur: «[l']autonomie du soi [est] intimement liée à la sollicitude pour le proche [...]» (30). L'on ne doit pas prendre cet engagement à la légère, et l'on ne doit certainement pas en abuser, car cet amour consiste en «[...] un cadeau exigeant de moi que je m'élève jusqu'à lui» (BT 276). Il s'agit ainsi d'un don sacré que l'on doit accepter et honorer (BT 276), un don total de soi à l'autre, un don que l'on offre de sa propre volonté. Il faut aller vers l'autre dans un mouvement généreux et altruiste, afin de s'ouvrir à la beauté du monde et de s'épanouir «[...] comme une fleur» (BT 278). Par conséquent, l'expérience du monde s'avère modifiée puisque l'expérience du moi est transformée, comme l'indique Pietro lorsqu'il écrit: «[ce voyage] est différent de tous les autres parce que je suis moi-même différent» (BT 276). L'amour entraîne ainsi une re-connaissance de soi et grâce à cet amour, l'être finit par se comprendre et par accéder à une connaissance claire de lui-même. Il y a une réintégration de l'identité chez l'être qui, comme le dit Pietro, se «[...] retrouve enfin» (BT 277).

Face à la dissolution de repères identitaires traditionnels dans *Le Bout de la terre*, les personnages s'engagent dans une errance qui ne mène pas à une découverte identitaire; Pietro cherche à fuir tout contact avec son vrai moi et bien qu'Alex tente de trouver son moi authentique, il n'y arrive pas. Or, dans le contexte de l'errance, l'identité se définit par le déplacement, par la dérive, voire, par la perte et le vide.

La création et les relations interpersonnelles constituent un nouveau cadre identitaire qui remplace celui de la nation et de la famille. Alors que la quête créatrice inauthentique aboutit à la non-crédation, la vraie création, celle qui se fait de façon ouverte et authentique, trace un chemin vers une re-connaissance identitaire, et permet à l'être de s'ouvrir au monde afin de devenir et d'évoluer dans le contexte de l'amour. La création qui s'inscrit dans l'amour met un terme à l'errance et devient une source d'appartenance. De plus, l'amour crée entre les êtres un lien qui surmonte le désespoir et l'angoisse de l'existence et affirme la nature infinie d'une identité en constante évolution. C'est l'amour qui se veut la seule et véritable création; il témoigne de la bonté de l'être humain, de sa capacité infiniment féconde de s'aimer et de se donner à l'autre dans un geste d'altruisme et de générosité.

Notes

- 1 Nous nous servons du sigle BT pour désigner *Le Bout de la terre* de Yan Muckle. Toutes nos citations renvoient à l'édition suivante: Boréal, 998.
- 2 Cette opposition entre artifice et authenticité se trouve dans l'opposition entre la société contemporaine et la nature. Dans la nature, l'être accède à une certaine plénitude; il n'est plus séparé de son vrai moi, car la nature lui permet de creuser au fond des apparences pour aboutir à un moi authentique et libre: «[j]e serais l'homme-né, l'homme-vivant, celui qui marche et qui pense, l'homme-qui-rêve et l'homme-qui-chasse, je serais celui qui est et qui le said, qui fait, et qui le peut» (BT 72).
- 3 Kattan note que «[p]our l'artiste, l'œuvre ne peut pas être liée seulement au réel, à la causalité et à la finitude, mais elle doit l'être aussi à la vie, être et présence, dans l'expression souveraine de sa quotidienneté» (36).

- 4 C'est notre traduction. L'original se lit ainsi: «[...] an absurdity, that is, a supposed necessity for the artist to be only an artist, not a man, and for art to cut itself off from all the [...] energy it receives from human life» (48).
- 5 C'est nous qui traduisons. L'original se lit ainsi: «[f]rom the point of view of Art, the artist is responsible only to his work. From the point of view of view of Morality [...] the artist is responsible to the good of human life, in himself and in his fellowmen» (40).
- 6 Ricoeur note que l'amitié et l'éthique sont inextricablement liées: «[...] l'amitié ne ressortit pas à titre premier à une psychologie des sentiments d'affection et d'attachement pour les autres [...], mais bien à une éthique: l'amitié est une vertu – une excellence –, à l'œuvre dans des délibérations choisies et capable de s'élever au rang d'*habitus*, sans cesser de requérir un exercice effectif, sans quoi elle cesserait d'être une activité» (990,23).

BIBLIOGRAPHIE

- Arbour, Rose-Marie. «Identités, arts: la traversée des regards.» *Possibles*, 17.2 (printemps 1993): 30-38.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1968.
- Chartrand, Robert. «Voyage au bout de l'intranquillité.» *Le Devoir*, 4-5 avril, 1998, D2-D3.
- Kattan, Naïm. *La Mémoire et la promesse*. Montréal : Hurtubise HMH, «Collection constantes,» 1978.
- Maritain, Jacques. *The Responsibility of the Artist*. New York : Gordian Press, 1972.
- Muckle, Yan. *Le Bout de la terre*. Montréal: Boréal, 1998.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Taylor, Charles. *Les Sources du moi: la formation de l'identité moderne*. Trad. Charlotte Melançon. Boréal, 1998.