LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

129 PRINTEMPS-ÉTÉ 2018

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voix et images

+ + +

VOLUME XLIII NUMÉRO 3 (129)
PRINTEMPS-ÉTÉ 2018

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE SOUS L'ÉGIDE DU DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL AVEC LE CONCOURS DU FONDS DE RECHERCHE DU QUÉBEC — SOCIÉTÉ ET CULTURE ET DU CONSEIL DE RECHERCHES EN SCIENCES HUMAINES DU CANADA. LES TEXTES PUBLIÉS DANS *VOIX ET IMAGES* EXPRIMENT LIBREMENT LES OPINIONS DE LEURS AUTEURS OU AUTEURES. ILS N'ENGAGENT PAS LA RESPONSABILITÉ DE L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE *VOIX ET IMAGES* EST, DEPUIS 2005, ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR DU PAPIER RECYCLÉ 100 % POST-CONSOMMATION.

COMITÉ DE RÉDACTION
Luc Bonenfant, directeur
Université du Québec à Montréal
Anne Élaine Cliche
Université du Québec à Montréal
Jane Everett
Université McGill
Dominique Garand
Université du Québec à Montréal
Stéphane Inkel
Université Queen's
Jean Morency
Université de Moncton
Chantal Savoie
Université du Québec à Montréal

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION
Carmélie Jacob
Olivier Serré
Université du Québec à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec à Montréal
Bernard Andrès
Université du Québec à Montréal
Marie-Andrée Beaudet
Université Laval
Renald Bérubé
Université du Québec à Rimouski
André Brochu
Université de Montréal
Daniel Chartier
Université du Québec à Montréal
Jean-François Chassay
Université du Québec à Montréal
Robert Dion
Université du Québec à Montréal
Louise Dupré
Université du Québec à Montréal
Jacinthe Martel
Université du Québec à Montréal
Andrée Mercier
Université Laval
Jacques Pelletier
Université du Québec à Montréal
Lucie Robert
Université du Québec à Montréal
Max Roy
Université du Québec à Montréal
Lori Saint-Martin
Université du Québec à Montréal
André Vanasse
Université du Québec à Montréal

CORRESPONDANTS ET CORRESPONDANTES
Réjean Beaudoin
Université de Colombie-Britannique
Zilá Bernd
Université fédérale du Rio Grande do Sul, Brésil
Patrick Coleman
UCLA, États-Unis
Dominique Combe
Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, France
Jacques Dubois
Université de Liège, Belgique
Carla Fratta
Université de Bologne, Italie
Mary Jean Green
Dartmouth College, New Hampshire, États-Unis
Petr Kyloušek
Université Masaryk de Brno, République tchèque
F. Peter Kirsch
Université de Vienne, Autriche
Józef Kwaterko
Université de Varsovie, Pologne
Jaap Lintvelt
Université de Groningue, Pays-Bas
Robert Major
Université d'Ottawa
Janet Paterson
Université de Toronto
Vijayalakshmi Rao
Université Jawaharlal Nerhu, New Delhi, Inde
Yannick Resch
Université d'Aix, France
Ben Z. Shek
Université de Toronto
Patricia Smart
Université Carleton
Anthony Wall
Université de Calgary

ÉDITEUR
Université du Québec à Montréal

PRODUCTION
Conception graphique
orangetango
Révision
Noémie Thibodeau
Mise en pages
Édiscript enr.
Œuvre en couverture
Marianne Chevalier, *Barbe-bleue*, collage et coloration numérique, 2011.

RÉDACTION
Voix et Images
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8
Téléphone
+1 514 987-3000, poste 6664
Télécopieur
+1 514 987-8218
Courriel
voix.images@uqam.ca
Site Web
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
SODEP (*Voix et Images*)
C.P. 160, succursale Place d'Armes
Montréal (Québec), H2Y 3E9
Téléphone
+1 514 397-8669
Courriel
abonnement@sodep.qc.ca
Site Web
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT NUMÉRIQUE
Les institutions qui souscrivent à un abonnement numérique sur le site d'Érudit (www.erudit.org) ont droit à une réduction sur le tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans *Repère*, *ISI* (*Institute for Scientific Information*), *L'Argus des communications*, le *Répertoire des périodiques universitaires de langue française*, l'*Index des périodiques canadiens*, la *Banque Francis*, le *Canadian Literary Periodicals Index* et *MLA Directory of Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN version imprimée : 978-2-924587-18-8
ISBN version pdf : 978-2-924587-19-5
ISBN version ePub : 978-2-924587-20-1

Tous droits de reproduction, de rédaction et d'adaptation réservés, 2018.

Dépôt légal — 3e trimestre 2018
Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

DOSSIER

7 Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain
MARISE BELLETÊTE et MARIE-PASCALE HUGLO

13 L'ombre des contes dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert
SYLVIE VIGNES

29 Ras-le-bol du *care*. Une appropriation des codes du conte
MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE

41 « On n'a plus les contes que l'on avait. » Le cas de *Javotte* de Simon Boulerice
MARISE BELLETÊTE

57 La reine est morte. Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil
CARMÉLIE JACOB

75 Trésors du roman et du conte. *Frères* de David Clerson
SOPHIE MÉNARD

ÉTUDE

93 De cueilleur de cerises à écrivain. La figure du primo romancier sur les sites d'éditeurs au Québec
MARIE-PIER LUNEAU

CHRONIQUES

ESSAIS/ÉTUDES 115 L'histoire est un mauvais isolant
JONATHAN LIVERNOIS

ROMAN 121 L'histoire malgré le roman historique
DOMINIQUE GARAND

POÉSIE 131 « Amitié c'est neige venant »
NELSON CHAREST

FÉMINISMES 139 Déjouer l'absence pour inventer une transmission féministe
MARIE PARENT

LIVRES REÇUS **149**
RÉSUMÉS **151**
ABSTRACTS **155**
RESÚMENES **159**
BIOBIBLIOGRAPHIES **163**

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« Contemporanéités d'*Angéline de Montbrun* et de Laure Conan »

« Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises »

+ + +

DOSSIER

+ + +

MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

+ + +

sous la direction
de Marise Belletête et Marie-Pascale Huglo

+ + +

MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

+ + +

MARISE BELLETÊTE
Université du Québec à Rimouski

MARIE-PASCALE HUGLO
Université de Montréal

Le conte bénéficie, dans la culture contemporaine, d'un regain de popularité notable. Associé, en premier lieu, à l'oralité et à la performativité, le conte québécois s'est renouvelé en milieu numérique et urbain. Traditionnellement « transmis oralement de génération en génération dans une société donnée dont il est en quelque sorte l'imaginaire collectif et parfois la mémoire [1] », comme le définissait Jeanne Demers, ce genre bref et merveilleux se situant « en marge du réel [2] » s'est ouvert sur le monde et le présent. Le succès de Fred Pellerin et les nombreux regroupements et festivals de conteurs (le Rendez-vous des Grandes Gueules, le Festival interculturel du conte du Québec, etc.) fleurissant un peu partout dans la province en sont des exemples probants, faisant la part belle au renouveau de la parole conteuse.

La résurgence contemporaine du conte aurait ainsi à voir avec sa capacité de relancer des archétypes et des imaginaires communs sous des formes et des modes très actuels. On le retrouve au théâtre (prenons pour exemple la pièce *La Belle et la Bête* [2011], une création de Michel Lemieux et de Victor Pilon au Théâtre du Nouveau Monde, ou encore les pièces d'Elfriede Jelinek, tirées de *Drames de princesses* [2006], mises en scène à l'Espace Go par Martin Faucher en 2011) ; au cinéma (le film *L'Odyssée d'Alice Tremblay* [2002], réalisé par Denise Filiatrault) ; en danse (dans le ballet *Cendrillon. « Celle qui, dit-on, aurait perdu sa chaussure »*, créé par Stijn Celis [3] pour les Grands Ballets canadiens de Montréal en 2003, et dans celui de *La Belle au bois dormant* [2009] de Mats Ek [4], par exemple) ; de même que dans le

1 Jeanne Demers, *Le conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, coll. « En question », 2005, p. 30.

2 Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001, p. 22. Massie donne du conte la définition suivante : « Au sens strict du terme, le conte est une fiction balisée par des formules d'ouverture et de fermeture […] dont le lieu et le temps sont indéterminés, et où le héros est connu de manière très générale […]. Le temps et l'espace du conte sont respectivement hors du temps et de l'espace réels. Il s'agit souvent d'un récit court et merveilleux d'aventures imaginaires, suivant une logique simple. » *Ibid*., p. 20.

3 Voir : http://www.grandsballets.com/fr/a_propos/choregraphes/stijn-celis (page consultée le 5 avril 2018).

4 Voir : https://grandsballets.com/fr/spectacles/detail/belle-au-bois-dormant-la-2 (page consultée le 10 juin 2018).

milieu des arts visuels et de la photographie (pensons à Catherine Rondeau et à son exposition « De l'autre côté du miroir [5] », ainsi qu'à la collection « Fallen Princesses [6] » de Dina Goldstein, présentée au Musée de la Femme de Longueuil en 2013[7]). Mais la vitalité du conte dans la culture québécoise concerne aussi la littérature. C'est précisément sa résurgence dans le roman québécois contemporain qui nous occupe dans ce dossier. La lecture attentive d'œuvres pour la plupart peu étudiées vise à donner un aperçu critique de la prégnance du conte dans la littérature contemporaine tout en faisant converger les modalités et les enjeux de ses réécritures.

Il s'agit moins, dans ce domaine, d'écrire de nouveaux contes que de renouveler l'écriture avec le conte : le conte *traverse* nombre de romans et récits contemporains sur les plans de l'intertexte, de la langue et de la trame narrative, textes tissés d'une mémoire largement partagée, mais qui ne souscrivent pas pour autant aux attentes du genre, voire les dévoient. Il semble en effet que la mémoire du conte, attachée à l'enfance et à l'imaginaire, constitue un terrain d'invention littéraire : elle renouvelle l'horizon du récit en jouant de la friction entre les attentes réalistes d'ordre romanesque et la persistance du merveilleux et des monstres attachés à l'univers des contes.

Loin de reléguer le conte à un passé idéalisé et révolu, sa reprise dans les œuvres littéraires contemporaines lui confère une actualité saillante : les éléments structurants des contes y sont mobilisés, engagés dans un mouvement de transformation aussi bien formelle que narrative, thématique et langagière, renouvelant et redynamisant le récit à partir de motifs et de modèles culturels puissants. Les lectures critiques réunies dans ce dossier, empruntant des pistes d'analyse multiples (psychanalytique, féministe, comparatiste, intertextuelle, ethnographique), cherchent ainsi à prendre la mesure de la présence du conte dans le récit québécois des dernières décennies. Se dégage de l'ensemble des œuvres abordées dans ce dossier une polarisation entre l'inactuel et le contemporain. D'une part, le roman s'inscrit, à la manière des contes, dans un espace-temps éloigné ou impossible à situer, renouant avec des archétypes ancrés dans nos imaginaires subjectifs et collectifs. Les mondes de David Clerson, de Guillaume Corbeil, d'Audrée Wilhelmy ou encore d'Anne Hébert mettent ainsi à distance nos repères pour convoquer, chacun à sa manière, une dimension non réductible au connu, au proche. D'autre part, les figures et les motifs issus des contes deviennent des modèles à l'aune desquels les préoccupations contemporaines sont (ré)évaluées. Les romans de Simon Boulerice et de Clara B.-Turcotte font ainsi émerger des situations ancrées dans le Québec du XXIe siècle, s'adossant au conte dans un geste subversif. Dans tous les cas, les contes et leurs variantes permettent de représenter, avec une efficacité empreinte d'oralité, des mondes où la violence et la transgression se déploient avec force. Car si la merveille miroite parfois encore, le côté « noir », cruel et terrifiant surtout domine, les contes donnant accès, sans détour, à une part d'ombre refoulée que les romans explorent tout en se détournant d'une finalité morale comme d'une

5 Voir : https://catherinerondeau.com/portfolio-autre-cote-miroir (page consultée le 10 juin 2018).
6 Voir : https://www.dinagoldstein.com/fallen-princesses (page consultée le 10 juin 2018).
7 Voir : http://grandquebec.com/archives-du-grandquebec/c0ntes-defaits (page consultée le 10 juin 2018).

résolution heureuse, non sans renverser au passage les codes attendus du genre féminin (dont la princesse est l'archétype) ou de l'amour. Les personnages d'adolescents et de jeunes adultes, très présents dans le corpus, incarnent bien la portée initiatique des récits qui « bricolent » avec le conte — initiation que l'on voit rejouée, dramatisée mais aussi suspendue, comme si le *passage* à l'âge adulte ne se trouvait partiellement reconduit que pour être mis en question, perverti ou se heurter à un inaboutissement problématique.

En ouverture de ce dossier, la lecture du roman *Les fous de Bassan* nous rappelle que les résurgences contemporaines du conte se profilent, pour ainsi dire, « à l'ombre d'Anne Hébert ». L'article de Sylvie Vignes propose en ce sens une (re)lecture des diverses voix narratives prenant souffle à l'« ombre des contes » : « placé sous le signe du merveilleux avec le toponyme de Griffin Creek [8] », mais aussi marqué par la violence des meurtres qu'il relate, le roman entretient, par sa tonalité onirique et sa langue singulière, un rapport significatif avec l'univers atemporel et l'« inquiétante étrangeté » du conte. Vignes y repère la forte présence des êtres hybrides, celle de la sirène notamment. À partir des liens entre le « mythe antique des sirènes ornithomorphes » et le conte moderne *La petite sirène* de Hans Christian Andersen, elle interroge la multiplicité de cette figure qui hante le roman, « où la femme des eaux est tour à tour prédateur et proie, appât et victime sacrificielle [9] ». En soulignant les ressemblances entre les contenus du rêve et celui du conte, l'article invite, dans une perspective psychanalytique, à considérer la « réversibilité » et le brouillage des « frontières entre le bien et le mal [10] » dans l'œuvre hébertienne.

La noirceur des contes semble bel et bien retenir l'attention des créateurs, surtout lorsqu'il est question de mettre en scène des rapports homme-femme. Violence, cruauté, transgression sexuelle et enfermement reviennent effectivement beaucoup dans les œuvres littéraires renouant avec ce genre. On en retrouve les traces dans le roman *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy, qui dépeint les sept femmes d'un ogre rappelant Barbe-Bleue non pas comme des victimes, mais comme des femmes recherchant à assouvir leurs fantasmes, souvent sadomasochistes, et leur pulsion de mort. Adoptant une perspective féministe, Marie-Hélène Larochelle, dans « Ras-le-bol du *care* », s'intéresse donc à la « dialectique constante entre le *care* et la violence (symbolique ou physique ; métaphorique ou réelle), qui trouve ses racines dans les archétypes des contes de fées [11] », à travers sa lecture des *Sangs* d'Audrée Wilhelmy et de *Demoiselles-cactus* de Clara B.-Turcotte. Larochelle montre en quoi, dans ces deux romans, la posture du féminin se dégage de toutes les attentes d'une éthique du soin. Les contes peuvent dès lors être considérés comme un « héritage contaminé [12] » que l'on doit faire éclater.

---

8 Voir, dans le présent dossier, Sylvie Vignes, « L'ombre des contes dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 16.

9 *Ibid.*, p. 24.

10 *Ibid.*, p. 26.

11 Voir, dans le présent dossier, Marie-Hélène Larochelle, « Ras-le-bol du *care*. Une appropriation des codes du conte », p. 32.

12 *Ibid.*, p. 40.

Si certains personnages féminins rejettent avec force les rôles traditionnels et les princesses du passé, d'autres en sont si captivés qu'ils cherchent à les réinventer, même si, pour ce faire, ils doivent les détourner vers un éloge de la méchanceté. C'est le cas dans *Javotte* de Simon Boulerice, un antépisode de *Cendrillon* se déroulant au XXIe siècle : la narratrice, fantasmant sur le modèle de la princesse bafouée puis reconnue, se plaît à concocter des scénarios de vengeance variés et délirants. Marise Belletête s'intéresse à l'actualisation subversive et parodique que le roman propose à notre époque, alors que l'« [o]n n'a plus les contes que l'on avait [13] ». Elle montre à quel point la mémoire accumulée et éclatée des contes participe à l'ambiguïté identitaire de la narratrice. Prisonnière de ces images de princesses et de l'édulcoration disneyenne, elle cherche simultanément à s'y comparer et à les mettre à mal.

Les récits recueillis dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil réinventent, pour leur part, *Blanche-Neige*, *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant*. Corbeil propose aussi des réécritures qui démontent et reconstruisent les vies de ces héroïnes dans un effort similaire de dénonciation contre le règne des apparences, en respectant toutefois avec fidélité les schémas narratifs originaux des contes sans les détourner. En suivant le fil intertextuel de la réécriture au gré des variantes des mythes et des contes, Carmélie Jacob met en relief les figures de l'héroïne persécutée et de la « mèresécutrice » pour mieux dégager les questions de la filiation et du double qui donnent leur unité aux trois récits de Corbeil. En ressort « une réflexion sur la relation de la femme à son image [14] » étrangement actuelle.

Parfois, ce sont aussi les échos du merveilleux et de l'étrange qui rappellent le conte, dans des mondes déroutants comme celui que nous présente David Clerson avec *Frères*, où un garçon parti à l'aventure devient un enfant-chien. Sophie Ménard aborde également la violence et les désordres de la filiation dans le roman, tout en débusquant les « motifs "contiques" » et les « scripts rituels qui régissent les manières de faire les jeunes garçons dans nos sociétés occidentales [15] », ajoutant ainsi une dimension « masculine » au dossier, si l'on peut dire, puisque ce sont surtout des personnages féminins qui retiennent l'attention dans les autres contributions.

La réécriture romanesque des contes est ainsi abordée sous divers angles. Depuis l'« inquiétante étrangeté » jusqu'à la reprise des figures de princesses, depuis le questionnement de la filiation jusqu'à la dénonciation des visées moralisantes désuètes et des idéologies dépassées, c'est, chaque fois, la capacité de remodelage à l'infini des contes qui s'impose dans les analyses ici rassemblées, le conte devenant un espace de variation [16], « un schéma dynamique susceptible de reproductions

---

13 Simon Boulerice, *Javotte*, Montréal, Leméac, 2012, p. 105.

14 Voir, dans le présent dossier, Carmélie Jacob, « La reine est morte. Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil », p. 72.

15 Voir, dans le présent dossier, Sophie Ménard, « Trésors du roman et du conte. *Frères* de David Clerson », p. 75.

16 Pour Claude Bremond, la structure même du conte est constituée de « pièces » permutables qui peuvent être reprises et échangées d'un conte à l'autre, se (ré)agençant sans cesse pour construire de nouvelles variantes du conte ou de nouveaux récits : « Le conte se présente comme le jeu de Meccano dans la caisse de jouets d'un enfant. Il y a des thèmes, pièces fixes, plus ou moins désassemblées, à partir desquelles le conteur, comme l'enfant, bricole une nouvelle construction. » Claude Bremond, « Le Meccano du conte », *Le magazine littéraire*, nº 150, juillet-août 1979, p. 13-16.

personnelles plus ou moins fidèles [17] ». Pourtant — et c'est là une des dimensions qui ressort des articles du dossier —, tous les romans étudiés touchent à quelque chose d'*interdit* qui ne se pourrait dire autrement que dans une langue inédite (mais investie de mémoire), dans la reprise de motifs archaïques et d'imaginaires inactuels, dans une tension entre réalisme et merveilleux, enchantement et cynisme.

17 Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, édition revue, corrigée et augmentée, Montréal, Éditions Balzac, coll. « L'écriture indocile », 1995, p. 13.

L'OMBRE DES CONTES DANS *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE HÉBERT

+ + +

SYLVIE VIGNES
Université Toulouse–Jean-Jaurès

> Tout le monde connaît des contes […], nous en sommes imbibés, gorgés ; chacun se souvient qu'il y est avant tout question […] de mourir de faim ou d'échapper au loup, à l'ogre, à la sorcière cannibale. Il était une fois un pays où l'on cherchait avec autant d'ardeur à survivre sans être mangé et à vivre pour manger. […] On croit volontiers que ce pays et ce temps évoquent les disettes, une nature pas encore maîtrisée… D'autres choses aussi[1].

En 1968, le critique Albert Le Grand écrivait déjà à propos du travail d'Anne Hébert :

> Aucune autre œuvre [de la littérature québécoise] ne me semble conjuguer avec autant de bonheur dans ses structures, ses images et son écriture, les divers temps : passé, présent, avenir, d'un univers mythique d'où émergent les signes d'un destin à la fois personnel et collectif[2].

Nous abondons tout à fait dans son sens, sauf à souligner, si nécessaire, que, jouant[3] avec les croyances sans y adhérer et intégrant des figures surnaturelles sans inviter à croire à leur existence, l'univers d'Anne Hébert est plus proche du conte que du mythe. La si dynamique et féconde critique hébertienne a bien montré depuis que, si son œuvre fictionnelle et poétique était de bout en bout irriguée par de grands textes sacrés — la Bible, en particulier —, elle l'était aussi, plus discrètement sans doute, mais avec une suggestive insistance, par des écrits profanes recourant volontiers au surnaturel tels que les contes de fées[4]. Notre propos consistera justement ici à relever

---

1 Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, p. 5.

2 Albert Le Grand, « Anne Hébert. De l'exil au royaume », *Études françaises*, vol. IV, nº 1, 1968, p. 3.

3 Sans bien sûr que ce terme évoque un divertissement gratuit.

4 Nous renvoyons ici aux cinq tomes de l'édition critique des *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, parus dans la collection « Bibliothèque du Nouveau Monde » des Presses de l'Université de Montréal de 2013 à 2015, et tout particulièrement au tome III, dirigé par Lucie Guillemette et Myriam Bacon et consacré aux romans publiés entre 1975 et 1982, où figure *Les fous de Bassan*. Voir aussi, entre beaucoup d'autres travaux : Laurent Fourcaut, « La différenciation catastrophique dans *Les fous de Bassan* », *Les cahiers Anne Hébert*, nº 6, 2005, p. 129-152 ; Adela Gligor, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec,

et à étudier l'écho et la réappropriation de contes existants, voire l'esquisse de nouveaux contes dans son roman *Les fous de Bassan*[5].

À partir d'un suicide et d'un double meurtre qui se seraient produits dans les années 1930 en Gaspésie, soit au bout d'un monde[6], le chef-d'œuvre couronné en 1982 par le Prix du Gouverneur général et par le prix Femina effectue en effet une sorte de plongée en piqué dans ce que Jung nomme l'inconscient collectif, réactivant des peurs et fantasmes ancrés sensuellement et tragiquement dans un terroir, mais touchant aussi, au-delà, à l'universel, à travers les instances les plus primitives de la psyché. Se penchant sur le fameux « Il était une fois… », le textanalyste Jean Bellemin-Noël observe très finement qu'en « télescopant "il y eut un jour" avec "il y a eu de tout temps" dans cette espèce d'oxymore qui lui sert de bannière, l'Inconscient désigne le lieu paradoxal, voire le mécanisme scandaleux, où un "il y a toujours" se cache derrière son ombre[7] ». Pour lui, cette « formule merveilleuse » « est l'emblème du caractère *historié* de notre psyché : un décor ornemental avec personnages, et l'inscription de notre existence dans une histoire qui la déborde, qui l'enferme dans un cercle ouvert aux deux bouts, celui de l'avant, celui de l'après[8] ». Cette analyse entre en résonance avec celles que les critiques littéraires ont consacrées à l'image du Temps dans l'œuvre hébertienne[9].

Bien qu'il émane d'une romancière née au début du XX^e siècle, *Les fous de Bassan*, roman à la forme narrative des plus originales, voire virtuose[10], nous a donc paru avoir toute sa place dans une étude consacrée aux résurgences et aux avatars du conte dans la littérature narrative actuelle.

DÉPLACEMENT DE L'ORALITÉ ET EMPRUNTS AU REGISTRE MERVEILLEUX[11]

On peut, à la suite de Bernadette Bricout, définir le conte comme un « récit ethnographique » caractérisé par « son oralité, la fixité relative de sa forme et le fait qu'il

---

L'Instant même, 2014, 316 p. ; et le compte rendu d'André Brochu intitulé « Anne Hébert, immensément poète », *Voix et Images*, vol. XXXIX, n° 2, hiver 2014, p. 153-158, à l'occasion de la publication du premier tome des *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, consacré à son œuvre poétique.

5 Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2001 [1982], 249 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6 En langue micmaque, *Gespegeoag* signifie en effet « le bout de la terre ».

7 Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, p. 12-13.

8 *Ibid.*, p. 12 ; Bellemin-Noël souligne.

9 Voir en particulier Anne Ancrenat, « La galerie des ancêtres dans *Les fous de Bassan* », *Les cahiers Anne Hébert*, n° 1, 1999, p. 9-28, et le dossier « Le temps sauvage selon Anne Hébert » qu'elle codirige avec Nathalie Watteyne, *Les cahiers Anne Hébert*, n° 6, 2005.

10 Dès la parution de *Kamouraska* (Paris, Éditions du Seuil, 1970, 249 p.), la critique hébertienne a salué la vertigineuse orchestration des analepses et des prolepses.

11 Nous employons ce terme dans l'acception que lui donne Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970, 188 p.) ; à distinguer donc de l'« étrange » et du « fantastique ».

s'agit d'un récit de fiction[12] » où le surnaturel s'invite souvent. Deux caractéristiques du conte, dans sa formule originelle, viennent déjà contaminer la forme romanesque dans *Les fous de Bassan* : la mise en scène et en exergue de « voix » et la place faite à une imagerie ressortissant au surnaturel. Le genre, on le sait, a gagné au fil des siècles la paradoxale appellation de « littérature orale », les histoires qu'il véhicule s'étant longtemps maintenues « par transmission, récitation, contage au coin du feu » : « ceux qui ne savent pas lire […] les cueillent, les boivent sur les lèvres de celles qui racontent[13] ».

Les fous de Bassan n'est pas un conte ; le travail extrêmement poussé du style et de la structure narrative en témoigne déjà. En effet, même si le conte ressortit souvent à une composition hybride — trame anonyme immémoriale et talent propre d'un conteur qui la reprend en lui faisant subir de plus ou moins importantes variations —, les spécialistes du genre s'entendent généralement à qualifier l'écriture du conte de « neutre », voire de « stéréotyp[ée][14] », Jean Bellemin-Noël allant même jusqu'à soutenir que le conte offre seulement des sortes de canevas à l'imaginaire des auditeurs ou des lecteurs, un puissant « *prêt-à-porter du fantasme*[15] », non élaboré du point de vue littéraire. Tout se passe pourtant comme si Anne Hébert avait voulu, par un autre biais, renouer avec la dimension orale du conte, dimension essentielle car, selon la formule mordante de Bellemin-Noël, d'une certaine manière, tout s'y joue « entre bouche et boucherie[16] ».

La structure des *Fous de Bassan* fait se succéder six récits de formes diverses émanant de cinq narrateurs. L'orchestration subtile de cette très vivante polyphonie stimule l'imagination auditive du lecteur, lui donnant souvent l'impression d'être le destinataire de confidences faites à haute voix. Dans trois cas, les récits sont présentés par Anne Hébert comme des « livres » — « Le livre du révérend Nicolas Jones, automne 1982 », « Le livre de Nora Atkins, été 1936 », « Le livre de Perceval Brown et de quelques autres, été 1936 ». Malgré l'allusion biblique évidente que recèlent ces appellations, notons d'entrée de jeu qu'il n'est dans aucun de ces cas question d'écrits.

Le « Livre du révérend Nicolas Jones » se présente comme un soliloque. Il tient du ressassement, voire du radotage de vieillard, et n'échappe pas aux marques d'oralité avec notamment un grand nombre de phrases elliptiques et des notations triviales : « La fumée ici est à couper au couteau. On étouffe. Je vais appeler les jumelles pour qu'elles ouvrent la fenêtre. Trop calé dans ce fauteuil. L'arrière-train comme en plomb. La fenêtre de l'autre côté de la table. Trop loin. » (*FB,* 29) À la manière d'un palimpseste oral, il fait aussi entendre, sous les ressassements triviaux et la voix désormais « cassée », « essoufflée » (*FB,* 54), les sermons magistraux de celui qui fut si longtemps « le Verbe de Griffin Creek » (*FB,* 19), et sa voix de « velours » sombre (*FB,* 54), capable de « retourne[r] » ses auditeurs frustes, peu habitués à l'éloquence et à la belle langue des textes sacrés, « comme des feuilles légères dans le vent » (*FB,* 18).

---

12 Bernadette Bricout, « Conte », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/conte (page consultée le 5 avril 2018).

13 Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, p. 5-6.

14 *Ibid*., p. 10.

15 *Ibid*. Bellemin-Noël souligne.

16 *Ibid*., p. 5.

Le « Livre de Perceval Brown et de quelques autres » fait lui aussi entendre plusieurs formes d'oralité comme en surimpression : la langue empêchée de Perceval, que son handicap condamne aux bredouillements indistincts ou à un cri d'animal à l'agonie, « la voix primaire de l'idiot » (*FB,* 232), et le chœur des villageois après la disparition de Nora et d'Olivia, « *we voice*[17] », voix d'autant plus paradoxale et troublante que l'omerta verrouille toutes les bouches. Anne Hébert réussit toutefois cette gageure : faire bruire de voix un récit émanant de (presque) muets.

En contrepoint, le « Livre de Nora Atkins » fait quant à lui entendre une tout autre voix : fraîche et piquante, narcissique comme l'enfance, vibrante de curiosité, d'audace et d'appétits, pleine de tout l'élan de vie qui fait si souvent défaut à Griffin Creek.

Parmi les trois récits qui ne sont pas présentés comme des « livres », les deux « lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss » ne sont que virtuellement adressées au compère rencontré et laissé en Floride ; Stevens convient d'ailleurs très vite qu'il s'agit de « drôle[s] de lettre[s] » (*FB,* 59), qui ne s'adressent pas vraiment à l'habitant du 136 Gulf View Boulevard : « Histoire d'un été plutôt que lettres véritables, puisque le destinataire ne répond jamais. » (*FB,* 82) La voix globalement assurée et cynique de la première « lettre » se mue dans la seconde en une sorte de plainte lugubre. Il n'est enfin pas question de « livre » ou de « lettre » ni de date pour « Olivia de la haute mer », rêverie atemporelle émanant d'une jeune « morte amoureuse[18] » et comme accordée au rythme des marées qui l'ont débarrassée de toute matérialité : alternativement nerveuse et agitée, puis douce comme un songe d'éternité.

Tout au long des *Fous de Bassan*, des voix de tessiture et d'amplitude très variées font ainsi écho au souffle du vent qui jamais ne se tait. On ne peut que repenser, à le lire, à la formule de Shakespeare dans *Macbeth* qui a inspiré le célèbre titre de Faulkner : « La vie […] est un récit plein de bruit et de fureur[19] », formule que Stevens reprendra d'ailleurs lui-même dans sa seconde « lettre ». En outre, même s'il ne commence pas par la formule rituelle « Il était une fois », le roman d'Anne Hébert se trouve, dès ses premières pages, placé sous le signe du merveilleux avec le toponyme de Griffin Creek. Le griffon ou gryphe apparaît en effet dans de nombreux récits antiques (en Mésopotamie, en Égypte, en Grèce et dans la Rome antique…) : arborant une tête d'oiseau de proie greffée sur un corps de lion, il est pourvu de pattes arrière et d'une queue léonine, mais aussi de serres et d'ailes. Jusqu'au Moyen Âge, on a cru à l'existence réelle de cet animal ; rien de tel dans *Les fous de Bassan*, mais le griffon annonce d'entrée de jeu tous les êtres hybrides qui hantent le roman, ne serait-ce qu'à travers les innombrables figures d'analogie. En outre, il illustre déjà une constante du roman : une tendance à l'appropriation, pour de tout autres visées, d'anciens récits générés à l'origine par des croyances effectives. Dans une démarche assez proche en un sens de celle d'un Sigmund Freud, Anne Hébert en fait manifestement l'instrument d'une exploration de la psyché humaine. Mais elle rejoint aussi en cela le conte de fées

---

17 Expression empruntée à Julie Otsuka pour son roman *The Buddah in the Attic,* New York, Alfred A. Knopf éditeur, 2011.

18 Titre d'une célèbre nouvelle fantastique de Théophile Gautier parue dans *La chronique de Paris* en 1836.

19 « *Life* […] *is a tale* […] *full of sound and fury* », William Shakespeare, *Macbeth*, acte V, scène 5.

dans la mesure où le genre ne répugne pas à recourir parfois à des figures mythologiques ou légendaires[20] : même s'il ne s'agit plus d'inciter à y croire, ces figures gardent en effet de précieux pouvoirs narratifs, esthétiques et heuristiques.

Les fous de Bassan pousse toutefois bien plus loin cette appropriation de croyances diverses qu'il brasse en un vertigineux syncrétisme. Ainsi, quelques pages après l'*incipit* vient un passage qui, mentionnant les origines les plus reculées, tient du récit cosmogonique ; il figure d'ailleurs dans le « Livre du révérend Nicolas Jones » (*FB,* 11) et se termine par une citation extraite de la Genèse[21] après en avoir décalqué quelques formules :

> Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre Cap sec et Cap Sauvagine. Toutes les bêtes à fourrure et à plumes, à chair brune ou blanche, les oiseaux de mer et les poissons dans l'eau s'y multipliaient à l'infini. *Et l'esprit de Dieu planait au-dessus des eaux*. (*FB,* 14)

Mais le merveilleux chrétien est d'emblée contaminé par une sorte d'« inquiétante étrangeté[22] » dans la mesure où cette citation, extraite de l'*incipit* de la Bible, fait référence à un moment où aucun être vivant n'a encore été créé, et où Dieu ne promène son souffle que sur le chaos et les ténèbres. L'impression d'*Unheimlich* provient du fait que, se présentant comme un décalque du texte sacré, ce paragraphe en bouscule les sessions, et fait simultanément penser à un récit oral plus profane qui se serait transmis de siècle en siècle pour figurer la légendaire préhistoire d'une contrée particulière et typée. La voix et le ton du conteur ne sont pas si éloignés des ressassements à la fois hargneux et illuminés du vieux révérend, et le merveilleux païen s'invite sur les murs de son presbytère par les yeux et les mains de ses deux servantes : « Les jumelles ont barbouillé sur les murs […] des fleurs, des feuilles, des oiseaux roux, des poissons bleus, des algues pourpres » (*FB,* 16), « toute une imagerie démente » (*FB,* 17).

Outre ce qu'on a envie d'appeler un effet d'annonce rétroactif[23], les « trois têtes de femmes flott[a]nt sur un fond glauque, tapissé d'herbes marines, de filets de pêche, de cordes et de pierres » (*FB,* 16) annoncent déjà aussi à leur manière le thème de la sirène tout en faisant écho à tous les mythes et contes cruels mettant en scène des décapitations. Le merveilleux s'immisce dans cette fresque « bousculant toute chronologie » pour remonter à « la nuit des temps » (*FB,* 16), de même que, dans les contes traditionnels, l'expression rituelle « Il était une fois » s'oppose à la conception d'un temps linéaire pour renvoyer à un passé non daté. Il ressurgit dans la perception du frère des jumelles, Perceval, que sa sensibilité exacerbée et son psychisme particulièrement fragile soumettent parfois à des crises d'une grande violence :

---

20 Contrairement aux histoires véhiculées par le conte, la légende a généralement pour origine un fait historique repérable qui a fécondé les imaginations et a été donnée et reçue — au moins par certains — comme une histoire vraie.

21 Genèse 1,1, Traduction œcuménique de la Bible.

22 Traduction usuelle du concept freudien d'*Unheimlich*.

23 Dans la mesure où Nora, Olivia et Irène sont mortes en 1936, mais où, en ce début du « livre » du révérend daté de 1982, le lecteur n'a pas encore été informé de la triple tragédie.

> Perceval a les yeux fixés sur ses deux cousines Nora et Olivia. Un seul animal fabuleux, pense-t-il, à deux têtes, deux corps, quatre jambes et quatre bras, fait pour l'adoration ou le massacre. (*FB,* 31)

> J'entends ma mère Felicity qui console Perceval, lui répète que le pasteur n'est pas un ogre qui dévore les mains des filles […]. (*FB,* 47)

> Cet énorme sphinx, caché dans la nuit noire, mangeur de paroles et de cris. (*FB,* 172)

> Avant de partir, ils ont retiré la mer comme un tapis que l'on roule à l'horizon. (*FB,* 193)

Le syncrétisme entre croyances d'origines les plus diverses est porté à son comble dans cet univers mental où les ogres côtoient les sphinx, les sirènes et les monstres bicéphales et où s'invite en outre un écho de la si poétique Apocalypse de Jean : « Les étoiles du ciel tombèrent sur la terre, comme lorsqu'un figuier secoué par un vent violent jette ses figues vertes. Le ciel se retira comme un livre qu'on roule […][24]. »

L'importance du rêve, comme thématique mais aussi à travers le recours à une tonalité onirique, a été soulignée par la critique hébertienne. Dans *Les fous de Bassan*, le merveilleux revient ainsi en force dans les rêves éveillés et dans les rêveries nocturnes des personnages, et notamment dans les cauchemars du vieux révérend qui mêlent les souvenirs bibliques (souvent apocalyptiques) à des images de monstres hybrides : « Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement. » (*FB,* 51)

Même les « livres » et lettres de personnages *a priori* moins portés à la rêverie ou au délire mystique sont souvent marqués par un sens du merveilleux, oscillant entre superstition, hallucination et vision de poète. En témoignent par exemple la manière dont Stevens perçoit l'atmosphère de la maison familiale après ses cinq années d'absence — « Perceval et les jumelles font irruption dans la maison en criant […], passent en plein milieu de l'ombre lourde, étendue par terre, sans la voir, ni même la sentir, la traversent tel un nuage transparent, laissent éclater leur joie de me voir. » (*FB,* 94) — ou la manière dont Nora évoque son oncle et sa grand-mère :

> Mon oncle John est un sorcier. Il n'a qu'à brandir son fouet en direction de la terre et la terre se rapproche aussitôt. Griffin Creek tout entier surgit à la pointe du fouet de mon oncle John avec ses maisons blanches, posées de travers sur la côte. (*FB,* 114)

> Lorsque la marée haute se fait plus tardive et recouvre les grèves en plein jour, Felicity refuse obstinément de se baigner, redevient farouche et lointaine. Il s'agit de l'aimer à l'aube, lorsqu'elle se fait plus douce et tendre, délivrée d'un enchantement. (*FB,* 113)

---

24 Apocalypse 6,13-14, Traduction œcuménique de la Bible.

Mais c'est surtout dans la section intitulée « Olivia de la haute mer » et sous-titrée « *sans date* » que le merveilleux[25] règne en maître, dans la mesure où la parole y est posthume. Dans ces pages, la prose poétique d'Anne Hébert, s'accordant au rythme des marées qui roulent « Olivia de la haute mer » dans son « éternité d'anémone de mer » (*FB,* 218), tient de l'envoûtante incantation :

> Je hante à loisir le village, quasi désert, aux fenêtres fermées. Transparente et fluide comme un souffle d'eau, sans chair ni âme, réduite au seul désir, je visite Griffin Creek, jour après jour, nuit après nuit. […] Ma mémoire ressemble à ces longues guirlandes d'algues qui continuent à croître, à la surface de la mer, après qu'on les a tranchées. (*FB,* 199-200)

> Vienne la haute mer, fil gris entre la batture grise et le ciel gris. Rejoindre la marée qui se retire jusqu'au plus haut point de l'épaisseur des eaux. Le grand large. Son souffle rude. Filer sur la ligne d'horizon. Épouser le vent, planer comme un goéland invisible. Palpiter sur la mer comme un grain de lumière minuscule. (*FB,* 207)

> Mes grands-mères d'équinoxe, mes hautes mères, mes basses mères, mes embellies et mes bonaces, mes mers d'étiage et de sel. (*FB,* 218)

INTRODUCTION D'INFLEXIONS TRAGIQUES

> Subitement quelque chose s'est rompu dans l'air tranquille autour de nous. La bulle fragile dans laquelle nous étions encore à l'abri crève soudain et nous voilà précipités […] dans la fureur du monde. (*FB,* 242-244)

Dans la littérature québécoise actuelle, les résurgences et avatars du conte abondent en figures de violence, de cruauté, de perversion sexuelle et d'enfermement. C'était déjà le cas dans *Les fous de Bassan*. Ce que le roman d'Anne Hébert retient des contes de fées n'est pas, à l'évidence, le célèbre schéma narratif dégagé par Vladimir Propp[26]. Il serait vain d'en attendre un *happy ending* venant récompenser la quête d'un personnage courageux et vertueux, flanqué de fidèles adjuvants, et capable de triompher de tous les obstacles et de tous les opposants qui le séparent du trône, du trésor ou de la main d'une princesse. D'ailleurs, à en croire Jean Bellemin-Noël (fort peu tendre, de manière générale, avec les travaux des sémioticiens du conte qui ont si longtemps monopolisé ce terrain d'étude) : « Seuls les adultes raisonneurs imaginent qu'on se gargarise de l'héroïne sauvée, des fiancés qui se marient, du pauvre hère cousu d'or[27]. » Nous serions assez encline à le suivre sur ce point, les émotions et les

25 Nous recourons toujours à la terminologie de Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique*, et il ne saurait être question de l'hésitation caractéristique du fantastique puisque le lecteur a directement accès aux interrogations et rêveries d'une noyée, elle-même consciente de son état d'errante spectrale.

26 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

27 Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, p. 6.

découvertes, comme les plaisirs interdits, se goûtant souvent, dans le conte, ailleurs que lors de ces très prévisibles dénouements.

Quoi qu'il en soit, le roman d'Anne Hébert présente un duo de jeunes beautés dignes du conte allemand *Blanche-Neige et Rose-Rouge* dans la fascinante complémentarité de leurs chevelures et de leurs carnations rousses et dorées comme de « leurs yeux de violette et d'outremer » (*FB,* 28). Mais les jeunes et si jolies « princesses » convoitées par tous les personnages masculins des *Fous de Bassan* n'auront pas l'heur d'épouser l'élu de leur cœur (qui est d'ailleurs le même homme, tandis que, dans leur bénignité, les dénouements de contes de fées donnent alors au prince charmant un frère non moins charmant). Nora et Olivia meurent étranglées durant l'été 1936, et leur séducteur, seul personnage actif de bout en bout du récit, est aussi leur assassin, sans qu'on assiste pour autant, loin de là, à une illustration du « bonheur dans le crime[28] » : même pour celui qui a survécu un temps au souvenir de ses crimes et à ceux, terribles aussi, de la Seconde Guerre mondiale à laquelle il a ensuite participé, il n'y a aucune autre échappatoire que le suicide.

À l'instar de Barbe-Bleue ou du Joueur de flûte de Hamelin — auquel il se compare lui-même non sans quelque malsaine complaisance (*FB,* 74) et avec lequel il partage une froide soif de vengeance contre un village entier —, Stevens exerce une réelle et puissante séduction sur les êtres sensibles et vulnérables : pouvoir typique du pervers d'autant plus doué pour la manipulation qu'il est incapable de la moindre empathie et peut donc étudier ses « proies » sans que son intelligence soit entravée par ses affects. Il se « repaî[t] comme d'une merveille » (*FB,* 202) de l'humiliation, de la terreur et de la souffrance des femmes qu'il attire. Ce désir de nuire et de « puni[r] » (*FB,* 248) semble s'adresser indistinctement à toute créature féminine qui ne serait ni une fillette ni une aïeule, y compris loin de Griffin Creek, comme en témoignent les souvenirs qu'il partage avec le silencieux destinataire de ses lettres. Ils s'amusaient en effet ensemble à suivre et à aborder les filles sur Gulf View Boulevard, pour leur exprimer non leur admiration, mais leur mépris, voire leur « dégoût » (*FB,* 239). De retour en Gaspésie, il trouvera en sa trop attentionnée cousine Maureen, quinquagénaire veuve et solitaire depuis dix ans, une première victime dont il s'appliquera sciemment, sans difficultés ni remords, à approfondir le malheur :

> Que ma cousine Maureen découvre à loisir, couchée dans son grand lit conjugal, sa nouvelle solitude, plus grande que la première. (*FB,* 69)
> Ces mots qu'il lui a lancés ce soir, sur le seuil de la porte, sans même prendre la peine d'entrer. Autant de pierres pour la tuer dans l'obscurité. […]
> — Je m'en vas. Je retourne en Floride. Demain je serai loin. C'est décidé. Vieille, tu es vieille ma pauvre Maureen. Trop vieille pour moi. (*FB,* 145)

Mais ce sont surtout des proies à la fois bien plus jeunes et moins faciles, ses deux cousines adolescentes, Nora et Olivia Atkins, qui vont exciter en lui une perversion que, par effet de projection, il leur attribue : « Ni tout à fait femme ni tout à fait enfant, d'ailleurs, te l'ai déjà dit, cet âge est pervers entre tous. » (*FB,* 245)

---

28 Titre d'une nouvelle de Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, Paris, E. Dentu, 1874.

Avant d'en venir à étrangler les deux jeunes filles et à jeter leurs corps lestés de pierres dans l'océan, Stevens a développé des fantasmes de toute-puissance, véhiculant une pensée magique :

> Depuis un moment déjà, je regarde la maison d'Olivia comme si elle était transparente, j'imagine la vie d'Olivia là-dedans, je lui fais monter et descendre l'escalier à volonté. (*FB,* 76)

> Du haut de la côte je contemple le village. Les bras croisés sous la tête, étendu de tout mon long sur la roche plate, au bord du ruisseau, je lève la jambe, je cligne des yeux, je pose mon pied, avec sa botte poussiéreuse, sur le village que je cache entièrement. Mon pied est énorme et le village tout petit dessous. […] Je joue à posséder le village et à le perdre à volonté. […] Je fais disparaître mon grand-père qui somnole adossé à un sapin. Sous ma botte j'imagine sa petite vie de vieux, il a bien soixante-dix ans. Je pourrais l'écraser comme une coquerelle. (*FB,* 62-63)

Ici, les bottes de sept lieues semblent encore envelopper les pieds géants de l'ogre du conte. Mais Stevens ne peut que faire aussi penser au loup qui inspire à Olivia, comme au Petit Chaperon rouge[29], un inextricable mélange de pulsions contradictoires :

> Cette fille est déchirée entre sa peur de moi et son attirance de moi. (*FB,* 80)

> Qu'il m'appelle une fois encore, une fois seulement, et je ne réponds plus de moi. […] Je voudrais être seule au monde face à celui qui m'attire dans la nuit. […] C'est moi qui appelle en rêve. Le désir d'une fille qui appelle dans une chambre fermée, alors que ses mère et grands-mères grondent tout alentour de la maison, affirment que ce garçon est mauvais […] et qu'il ne faut pas l'écouter, sous peine de se perdre avec lui. (*FB,* 222-223)

Les descriptions de Stevens en pleine crise évoquent en outre la figure du loup-garou dans la mesure où il semble perdre sa forme humaine pour se mettre à hurler les nuits de pleine lune, mais rappellent aussi l'étymologie du mot « ogre » — *orcus* — qui le rapproche d'un monstre marin : « Son air hagard. Ses cheveux qui coulent dans la figure, gluants comme des algues, ses yeux plus pâles que jamais, injectés de sang, […] pleins d'eau […]. » (*FB,* 132-133)

Pourtant, Stevens s'avère être victime autant que bourreau. Avant de devenir ogre, il apparaît, en effet, comme un double du Petit Poucet. Une conversation entre ses parents surprise à la naissance de Pat et Pam semble avoir été le déclencheur d'un trauma d'enfance :

---

29 Le titre du conte populaire est déjà assez éloquent sur cette ambivalence : dans toutes ses acceptions, le chaperon est synonyme de protection, mais la couleur rouge est quant à elle, en Occident, associée à la sexualité. Stevens remarque le « drôle de » couvre-chef (*FB,* 242) masquant en partie le visage de Nora le soir du double meurtre : il n'est pas interdit, nous semble-t-il, d'y voir une discrète allusion à ce conte.

> Deux d'un coup c'est trop, dit-elle. Elle pleure et affirme qu'elle ne veut pas de ces deux enfants. Elle répète « mes jumelles », une dans chaque bras. Un frisson lui parcourt l'échine. Elle secoue la tête.
> — Je peux pas, je peux pas, je peux pas.
> Je ferme les yeux. Qu'est-ce qu'on va faire des jumelles, les noyer comme des petits chats, les donner aux cochons peut-être, ou les perdre dans les bois ? (*FB,* 86)

De même qu'Olivia, nous le verrons, rêve de mettre sa mère à l'abri de la violence conjugale, Stevens caresse le rêve enfantin de sauver sa fratrie en l'emmenant dans un « camion rouge-pompier-brillant » (*FB,* 85), loin des éclats de « bruit et de fureur » (*FB,* 245), vers la lumineuse Floride. Avec ce mélange de discrétion et d'insistance qui caractérise son écriture, Anne Hébert brode sur les motifs les plus troublants et cruels du *Petit Poucet* :

> Pour le moment je me rapproche de plus en plus de mes parents, toute la journée je joue à je brûle et je gèle, en pensant à eux. C'est à cause de mon petit frère Perceval que je suis à la trace, un peu comme si en mettant mes pas dans les siens sur le sable mouillé, je retrouvais mes propres empreintes d'enfance. (*FB,* 82)

> L'ombre de mes parents est de plus en plus proche de moi. Le soir, lorsque je m'endors dans la grange de Maureen, j'entends la grande ombre double qui chuchote derrière la mince cloison. Il est question d'enfants qui ne doivent pas naître et d'enfants déjà nés qu'il faut perdre en forêt, avant qu'ils ne soient trop grands. (*FB,* 85)

Et bien des années plus tard, l'analyse péremptoire et acide de Nicolas Jones rejoint d'ailleurs le terrible soupçon de Stevens à propos de ses parents : « John et Bea Brown ayant mis au monde Stevens, Perceval et les jumelles, s'en sont débarrassés, au cours d'un seul été. Réalisation d'un vieux rêve enfin justifié. Ne plus avoir d'enfant du tout. » (*FB,* 21)

Pour être moins criminel que celui de Stevens, le sort de son jeune frère et de ses petites sœurs reste en effet terrible. Perceval, seul témoin du double meurtre commis par son frère bien-aimé, et plongé, par ce spectacle qu'il ne peut ni raconter ni accepter, dans une confusion mentale encore plus profonde, est interné dès 1936, sur décision de ses parents, à l'hospice Sainte-Anne de Baie-Saint-Paul, de sinistre mémoire. Quant à Pat et à Pam, la même année, elles deviennent les bonnes à tout faire du révérend Jones sans jamais avoir eu la chance d'accéder à une vie autonome ni même d'atteindre mentalement l'âge adulte, de l'aveu même de leur employeur :

> Je les ai prises à mon service, il y a longtemps, le corps encore incertain et l'âme floue, avec des tresses blondes et des rires étouffés. Les ai maintenues, corps et âme, dans cet état malléable, sans tenir compte du temps qui passe. […] Sans jamais avoir été femmes, les voici qui subissent leur retour d'âge, avec le même air étonné que leurs premières règles. (*FB,* 17)

> Rompues à l'obéissance par leurs parents, dès leur plus jeune âge, elles me servent, depuis bientôt quarante-six ans. Leurs père et mère ayant désiré très tôt les perdre en forêt n'ont pas fait de manières pour me les céder, à l'âge de treize ans. (*FB,* 19)

Quant à Stevens, plus porté que sa fratrie — comme le Petit Poucet — à la résistance et à l'action, il n'a toutefois pas réussi à échapper à un enfermement, mental celui-là ; le syndrome abandonnique a fait de lui un pervers incapable de contrôler des pulsions qui le déchirent lui-même avant de causer la mort atroce de ses deux cousines : « Rien à faire, il faut que je pleure et que je hurle, dans la tempête, que je sois transpercé jusqu'aux os par la pluie et l'embrun. J'y trouve l'expression de ma vie, de ma violence la plus secrète. » (*FB,* 102)

Comme le révérend Jones en a l'intuition et l'annonce d'entrée de jeu, « ce n'est pas Stevens qui a manqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles » (*FB*, 27). Cette précision générique n'est pas anodine : *Les fous de Bassan* met en effet en scène une sorte de guerre des sexes poursuivie de génération en génération, les rapports entre mères et fils étant aussi problématiques et douloureux que les rapports entre époux. Nous allons voir comment Anne Hébert se ressaisit des contes pour explorer cette violence intestine.

Dans *Les fous de Bassan*, la plupart des femmes sont victimes de la violence des hommes, et un meurtre semble d'ailleurs avoir précédé ceux de l'été 1936. C'est aux coups portés par son mari que Mathilda Atkins aurait fini par succomber, léguant à sa fille Olivia un savoir secret qui incite à la plus radicale méfiance malgré la puissance de son désir amoureux : « Cet homme est mauvais. Il ne désire rien tant que de réveiller la plus profonde épouvante en moi […]. La plus profonde, ancienne épouvante qui n'est plus tout à fait la mienne, mais celle de ma mère enceinte de moi, et de ma grand-mère qui… » (*FB,* 202)

Dans la rêverie posthume d'Olivia, des palais sous-marins très proches de ceux qu'imagine Andersen dans *La petite sirène* offrent aux femmes un refuge loin des atteintes masculines :

> J'ai vu une tache de sang sur le drap dans le grand lit de ma mère. De quelle blessure s'agit-il, mon Dieu, qui a blessé ma mère ? Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très loin. Au fond des océans peut-être, là où il y a des palais de coquillages, des fleurs étranges, des poissons multicolores, des rues où l'on respire l'eau calmement comme l'air. Nous vivrons ensemble sans bruit et sans effort. (*FB,* 208)

Tout le roman, à travers le magnifique personnage de Felicity, décline aussi le thème de la grand-mère d'écume salée qui, échappant aux hommes en échappant aux tumultes de la sexualité, peut devenir toute-puissante et faire contrepoids à la violence masculine :

> Le premier reflet rose sur la mer grise, ma grand-mère prétend qu'il faut barboter dedans tout de suite et que c'est l'âme nouvelle du soleil qui se déploie sur les vagues. (*FB,* 113)

> La mer, dont elle n'éprouve plus les marées fidèles ou infidèles à l'intérieur de son corps, la berce au petit jour et la rend plus vive que le sel. (*FB,* 37)

Mais, en tentant de mettre ses petites-filles à l'abri, Felicity exerce elle-même ce qui peut apparaître comme la violence d'un rapt. Ainsi Perceval soupçonne-t-il sa grand-mère de vouloir soustraire les filles au désir des hommes en les noyant. En outre, les hommes violents — Nicolas Jones et surtout Stevens Brown — ont été engendrés par des mères distantes, voire glaciales, et ont donc été victimes eux aussi d'une forme de violence qu'Anne Hébert est loin de minimiser :

> Felicity attend la venue au monde de ses petites-filles pour aimer. (*FB,* 36)

> Et moi qui suis tout petit sur le sable et elle si grande, je saute autour d'elle, comme une sauterelle dans l'herbe. Je supplie. (*FB,* 35)

> J'en suis sûr, mon fils deviendra très vite le préféré de ma mère, l'adoré que je n'ai pas été. (*FB,* 32)

> C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice ma mère, c'est la faim et la soif. (*FB,* 87)

La scène où Felicity accueille Stevens après cinq ans d'absence montre exemplairement que l'origine première de cette violence entre hommes et femmes est indécidable : elle couvre d'abord en effet son petit-fils de caresses et de « mots tendres et sauvages », mais, après l'avoir « examin[é] trait pour trait », elle le repousse finalement, affirmant qu'il n'est « pas plus fiable que [s]on grand-père » (*FB,* 75).

Pour interroger les rapports entre les deux sexes, Anne Hébert articule le mythe antique des sirènes ornithomorphes — dont les grands oiseaux pélagiques nommés fous de Bassan présentent sans doute le premier avatar — aux légendes rhénanes de la Loreleï et au conte moderne *La petite sirène* d'Andersen, créant un univers symbolique et poétique d'une « inquiétante étrangeté », où la femme des eaux est tour à tour prédateur et proie, appât et victime sacrificielle. Plus encore que celles de Barbe-Bleue, du Joueur de flûte de Hamelin, du Petit Chaperon rouge, des sœurs Blanche-Neige et Rose-Rouge et même du Petit Poucet, c'est en effet cette figure multiple de sirène qui hante *Les fous de Bassan*[30] et vient parachever le noir syncrétisme qu'opère la langue poétique du roman.

---

30 Voir en particulier sur le sujet : Aurélie Chevant, « La parole de l'eau. Symboles marins et répression sexuelle dans *Les fous de Bassan* », *Les cahiers Anne Hébert*, nº 14, 2015, p. 23-39 ; Gilles Dupuis, « Généalogie des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert », Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2013, p. 53-64 ; Sylvie Vignes, « Violence du rivage dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *L'esprit créateur*, vol. LI, nº 2, été 2011, p. 47-60. Voir également, sur une autre œuvre hébertienne, Étienne Bergeron, « L'épreuve de la douleur dans *Est-ce que je te dérange ?* Une "petite sirène" tributaire du désir masculin », *Les cahiers Anne Hébert*, nº 14, 2015, p. 103-116.

Une phrase-clé du conte danois, en forme de malédiction, est citée en exergue de la section intitulée « Olivia de la haute mer » : « Ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur la mer. » (*FB,* 197). Nul doute que la rêveuse Olivia, tuée par son amour et jetée elle aussi à la mer, constitue, dans sa vulnérabilité, sa générosité passionnée et la complexité de ses aspirations contradictoires, une digne petite sœur de l'héroïne d'Andersen. Enfants, Stevens et Olivia semblent d'ailleurs avoir partagé une tendresse exaltée (*FB,* 205-206) avant d'être violemment séparés par John et Beatrice Brown, décidément acharnés, semble-t-il, qu'ils en aient ou non conscience, à faire basculer dans la noirceur toutes les forces *a priori* susceptibles de sauver la communauté : « Mon père dévale la pente du sentier et s'abat sur moi pour me tuer. Ma mère est d'accord pour qu'il me tue. » (*FB,* 239)

Pas plus qu'Olivia, Stevens ne semble libre d'échapper à la malédiction :

> J'attire la foudre tel un arbre mouillé, dressé en plein champ. John Brown doit avoir de bonnes raisons de cogner si fort sur la tête de son fils, sur le dos de son fils, sur les fesses de son fils dès que l'occasion s'en présente. Il le fait consciencieusement comme s'il s'agissait d'extirper du corps de l'enfant la racine même de la puissance mauvaise, lâchée […] depuis les premiers jours du monde. (*FB,* 87)

À son retour à Griffin Creek, cinq ans plus tard, il n'a plus rien d'innocent, et, dans sa pose involontaire d'inaccessible Loreleï, Olivia va exciter toute la noirceur dont il est le « dépositaire » (*FB,* 27) :

> Voici qu'un matin cette fille est libre dans la mer comme si je n'existais pas, avec mon cœur mauvais, ni moi, ni personne. Seule au monde dans son eau natale.
>
> Elle s'est assise sur un rocher, la tête penchée en avant, toute sa chevelure ramenée lui balayant le visage. Elle ne m'entend pas venir, mes pas confondus au fracas de l'eau. Je tente de la prendre dans mes bras, ruisselante et glacée, tout essoufflée, elle se débat comme un poisson fraîchement pêché, ses cheveux mouillés me passent sur la face en longues lanières froides. Je lui chuchote des propos galants un peu bizarres où il est question d'une sirène aux pieds palmés, dénoncée par Nora. (*FB,* 97)

Dans cette logique inéluctable d'enchaînements et de retournements infinis, le bouc émissaire finit par devenir l'assassin, bientôt poursuivi lui-même par une « meute céleste » (*FB,* 24), « pluie de neige jacassante » (*FB,* 238) qui évoque les djinns tels que les peint le célèbre poème de Victor Hugo, mais plus encore de très océaniques Érinyes, aux masques de fous de Bassan : « Reconnu les pépiements sauvages en marche vers moi. […] Feindre d'ignorer les battements d'ailes claquant dans toute la chambre. Toiture et plafond à présent ouverts et défoncés à coups de becs durs. » (*FB,* 237) Tandis qu'après avoir été tuée et jetée à la mer, la sage et farouche Olivia rejoint quant à elle toute une congrégation féminine qui renoue avec le mythe de la sirène comme femme involontairement fatale (*FB,* 218) :

> Des voix de femmes sifflent entre les frondaisons marines, remontent parfois sur l'étendue des eaux, grande plainte à la surface des vents, seul le cri de la baleine mourant est aussi déchirant. Certains marins dans la solitude de leur quart, alors que la nuit règne sur la mer, ont entendu ces voix mêlées aux clameurs du vent, ne seront plus jamais les mêmes, feignent d'avoir rêvé et craignent désormais le cœur noir de la nuit. (*FB,* 217-218)

Aux antipodes de ce qui semble parfois, dans les contes traditionnels, relever d'un certain manichéisme, une troublante et persistante réversibilité vient donc, sous la plume d'Anne Hébert, brouiller les frontières entre le bien et le mal, la victime obscurément consentante, voire désirante, et le bourreau malgré lui : « J'ai l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie aussitôt mes pattes de mouche inversées, illisibles. » (*FB,* 82)

+

Nombreux sont les psychanalystes qui ont, de manière plus ou moins poussée, souligné les parentés entre contes et expériences oniriques. Pour Géza Róheim[31], les contes de fées pourraient même provenir initialement de rêves racontés puis repris à l'envi par de nouveaux conteurs. Emmanuel Schwartz[32], entre autres, donne à voir qu'il y a, dans le conte de fées, une signification manifeste et latente, des symboles, une forme d'expression dramatisée et des mécanismes tels que la condensation, la substitution et le déplacement que Freud a identifiés dans les rêves. L'ouvrage collectif plaisamment intitulé *Contes et divans*[33] s'attache à montrer la capacité du conte à mettre en place une représentation de la réalité psychique (qu'elle soit intrapsychique ou intersubjective) sur plusieurs scènes et dans plusieurs registres. Dans « Le dit et le non-dit dans les contes merveilleux[34] », René Diatkine tire en quelque sorte la conclusion logique de tous ces rapprochements : l'analyse d'un conte ne doit pas être davantage orientée par la recherche d'une signification unique que ne l'est l'analyse du rêve ; dans l'un comme dans l'autre, la polysémie des personnages, des objets, des lieux et des actions permet d'aborder les formes les plus cachées de chacun de nous, chaque « rôle » ne représentant pas la totalité d'une personne, mais un de ses aspects, le produit d'une de ses identifications. La thématique du rêve, on l'a dit, est très présente dans l'œuvre d'Anne Hébert — elle apparaît d'ailleurs jusque dans deux de ses titres : *Les songes en équilibre* et *L'enfant chargé de songes* —, et la prégnance de la tonalité onirique de sa prose poétique a été souvent soulignée par la critique. Or, tout se passe comme si Anne Hébert, parfaitement consciente de cette

---

31 Géza Róheim, « Fairy Tale and Dream », *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. VIII, 1953, p. 394-403.

32 Emmanuel K. Schwartz, « A Psychoanalytic Study of the Fairy Tale », *American Journal of Psychotherapy*, vol. X, 1956, p. 740-762.

33 René Kaës, Jean Perrot, Jacques Hochmann, Christian Guérin, Janine Méry et Françoise Reumaux, *Contes et divans. Les fonctions psychiques des œuvres de fiction*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1989 [1984], 227 p.

34 René Diatkine, « Le dit et le non-dit dans les contes merveilleux », *La psychiatrie de l'enfant*, vol. XLI, n° 2, 1998, p. 334-353.

parenté, la mettait systématiquement en scène dans *Les fous de Bassan*, renonçant à la façade trompeusement manichéenne de certains contes de fées pour donner à voir le complexe nœud de forces et de significations qui les sous-tend, comme il sous-tend nos rêves et nos cauchemars.

À la dimension orale (qu'elle restaure en la déplaçant), au merveilleux et à certains motifs et personnages empruntés aux contes traditionnels, Anne Hébert vient en outre adjoindre, dans *Les fous de Bassan*, un fluide et efficace syncrétisme entre mythologies, textes sacrés, contes et légendes de tous âges et de tous horizons, ainsi qu'un très puissant « passage au noir » et un *fatum* qui rapprochent son roman d'une tragédie antique.

À en croire Bruno Bettelheim[35], les contes aident l'enfant à voir clair dans ses émotions et proposent des solutions possibles aux problèmes qui le troublent. Cette vision des choses n'a pas convaincu tous les spécialistes ; même parmi ceux qui admirent vivement le travail du grand psychologue et pédagogue américain, plusieurs l'ont jugée naïve et réductrice : selon Jean Bellemin-Noël, les contes « n'apprennent pas à vivre […] ; ils enseignent sans le dire que les pulsions du Plaisir et les contraintes de la Réalité sont les mêmes pour tous[36] ». Ce que rejoint un peu, bien que dans une version plus sombre, l'analyse de Bernadette Bricout :

> Parce qu'ils ont été transmis de génération en génération, portés par la parole vive, [les contes] conservent en eux la trace de gestes et de mots ordonnés dans une trame où tout fait sens, invisible et pourtant présente, où chatoient d'obscures merveilles depuis longtemps perdues pour nous.
>
> Dans cette toile de mémoire se tissent les secrets de la vie, les intermittences du cœur, les chemins d'une initiation qui permettront peut-être de se trouver soi-même. S'y donne à lire en filigrane la longue histoire de l'univers[37].

Le noir avatar du genre tel qu'il traverse *Les fous de Bassan* — roman qui ne saurait d'ailleurs s'adresser à un public juvénile — n'offre en tout cas, quant à lui, ni élucidation ni résolution. On l'a vu, les contes populaires étaient à l'origine loin d'être eux-mêmes dépourvus de noirceur : la psychanalyse n'a pas eu beaucoup de mal à montrer que l'ombre de l'inceste planait sur *Peau d'âne*, celle d'une jalousie intergénérationnelle meurtrière sur *Blanche-Neige et les sept nains*, et celle d'un repli narcissique sur *La Belle au bois dormant*, tandis que maints autres contes mettaient en scène le rêve de toute-puissance, la prédation sexuelle, la pulsion de mort, des désirs interdits et des terreurs aussi universellement partagées que celles de l'abandon, pour l'enfant. Mais, contrairement aux contes de fées, *Les fous de Bassan* ne donne pas même l'impression de viser l'apaisement des peurs et des fantasmes : non seulement ses dernières pages n'apportent aucun soulagement, mais il semble même abusif de parler en l'occurrence de « dénouement ». Dépassant largement le plan de

---

35 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, 404 p.

36 Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, p. 14.

37 Bernadette Bricout, *La clé des contes*, illustrations d'Olivier Besson, Paris, Éditions du Seuil, 2005, quatrième de couverture.

l'individu, l'écriture tragique et poétique d'Anne Hébert donne à entrevoir la force et la complexité, « le flux et le reflux sauvage » (*FB,* 121) d'une houle intérieure à laquelle il semble, à la lire, que nul, de son vivant, ne saurait totalement se soustraire.

RAS-LE-BOL DU *CARE*

Une appropriation des codes du conte

+ + +

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE
Université York

Le *care*, ou « prendre soin », est une éthique qui vise à valoriser les besoins — d'ordre psychologique (attachement, respect et sécurité) ainsi que d'ordre physiologique (chaleur, hygiène et nourriture) — plutôt que les droits, afin de mettre en relief le travail de ceux qui au quotidien répondent à ces besoins et garantissent ainsi le bon fonctionnement de toute société.

> [L'éthique du *care*] repose sur ce constat : pour que certains parviennent à réaliser l'idéal occidental de l'individu libre, entrepreneur et volontaire, sur lequel repose l'édifice idéologique et économique néolibéral, il faut que d'autres, dans l'ombre, garantissent l'entretien des conditions matérielles de cette réussite. Par le soin aux enfants, aux malades, aux personnes âgées, le souci de l'alimentation, de la santé et de l'hygiène, l'entretien des lieux de vie et de travail, ils libèrent et autorisent l'efficacité de ceux qui produisent les richesses[1].

Cette éthique reconnaît le caractère essentiel des activités de soin pour la préservation et la croissance du monde humain. La revalorisation des besoins participe de la lutte féministe et prolonge un combat qui concerne la reconnaissance d'un effort social souvent proprement féminin, sinon relevant de minorités visibles. Ce que Lori Saint-Martin nomme le métaféminisme[2], mouvement accueillant et englobant les luttes tant féminines que minoritaires ou *queer*, a déjà permis depuis plus d'une quinzaine d'années de repenser la hiérarchie sociale des tâches. Il ne s'agit donc pas d'entendre l'éthique du *care* comme une voix isolée, mais comme le pan d'un discours féministe plus global.

Comment la valorisation du soin dialogue-t-elle avec l'émancipation des femmes ? Afin de creuser cette interrogation, le présent article privilégie un lieu de représentation reconnu pour avoir traditionnellement contribué à cristalliser des clichés de genres : celui du conte.

---

1 Maïté Snauwaert, « Une nouvelle éthique féministe. Les vertus de l'éthique du *care* contre les dérives de l'individualisme », *Liberté*, nº 307, printemps 2015, p. 21.

2 Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. XVIII, nº 1, automne 1992, p. 78-88.

Le conte séduit de nouveau. Peut-être parce qu'en fait il ne nous a jamais quittés.

Ce genre se distingue en général par sa brièveté, et la liberté qu'il s'accorde par rapport à l'actualité. Les exigences de performativité du récit sélectionnent les procédés narratifs les plus efficaces. De fait, le conteur a peu droit à l'erreur : l'attention de son public est fragile. Il ne répond pas de la politique, mais n'en est pas moins lucide, préférant l'allégorie à la représentation. S'y croisent les harmonies du récital et le dynamisme du spectacle ; autrement dit, pour capter et maintenir l'intérêt du public rassemblé, la parole doit être ciselée, voire lyrique, et la prestation animée, et sensible aux humeurs de la réception. Même lorsqu'il se limite aux dimensions de l'écrit, le genre conserve le souffle de l'oral, demeurent des traces des premières conditions de la réception.

> Dans un conte — ou plutôt dans l'idée reçue que le lecteur s'en fait d'avance et qui définit les conditions de sa lecture — on exige et attend comme une « loi du genre » : 1 — Que l'enchaînement des événements soit donné comme fantaisiste sans souci de légitimation par la « vraisemblance » que l'on exige dans le roman, mais qui « alourdirait » la vivacité nécessaire au conte. 2 — Une accumulation d'aventures — quelle que soit l'importance relative qui leur est donnée — défiant ce qu'il est convenu d'appeler « possible dans la vie ». 3 — Des interventions ou événements surnaturels ou miraculeux. 4 — Que les « personnages » — qui ne sont pas « plus » mais « autrement » conventionnels que dans le roman — y soient donnés comme conventionnels et souvent signalés à ce titre par quelque trait particulier et anodin comme la houppe de Riquet. 5 — Trait lié au précédent, que la fiction y soit exhibée comme telle constamment, alors que dans l'idée qu'on se fait du « genre » roman on s'attend à ce qu'elle y soit masquée par divers procédés dont le lecteur se rend alors complice. Tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que « ceci est un conte ». 6 — L'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie, ou du moins à ce qui est à une époque donnée présenté par ailleurs comme l'Histoire. Le conte se passe en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité (une chaumière dans la forêt, un pays lointain, et « il était une fois »)[3].

L'histoire du conte ne désigne pas l'enfant comme étant le seul ni même le premier lecteur du genre. Néanmoins, la majorité des jeunes lecteurs ont aujourd'hui été initiés à la littérature par le conte. Bien que celui-ci soit traditionnellement oral, c'est souvent par l'écrit que le lecteur occidental le rencontre aujourd'hui, mais aussi par la télévision et le cinéma. Les qualités performatives du conte le rendent en effet facile à animer. La trame narrative est linéaire et épurée, l'esthétique de la représentation repose fréquemment sur des effets visuels forts. Le genre doit également son

3 Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. XII, nos 1-2, avril 1976, p. 159-160. Il faut insister sur le fait que les auteures présentent cette définition moins comme un absolu que comme le regroupement des attentes relatives au conte traditionnel, « l'idée reçue » qu'on s'en fait. Ce travail sur les attentes est essentiel puisque c'est avec cette idée du conte que les auteures étudiées ici, Audrée Wilhelmy et Clara B.-Turcotte, ont à composer.

efficacité au caractère souvent prévisible du récit. Les mécanismes narratifs de ce que Greimas a appelé le schéma actanciel ont forgé les attentes de plusieurs générations de lecteurs contemporains, d'autant que sa nature succincte en fait un genre particulièrement adapté aux exigences actuelles de la réception, souvent hyperactive et dispersée.

Le dynamisme du conte a longtemps permis de reconduire une éthique et une moralité attendue, d'abord chrétienne et patriarcale en ce qui concerne les contes traditionnels occidentaux, dont ceux de Perrault, d'Andersen et des frères Grimm. Les attentes du social se reconnaissent dans des personnages stéréotypés, qui illustrent les devoirs de chacun en fonction de leur genre. Ces clichés ne dominent plus les contes offerts aujourd'hui aux enfants parce que cette matière a été diversement pervertie par les auteurs de la littérature jeunesse. Les stéréotypes de genre entre autres ont été ébranlés afin de correspondre aux luttes menées par les féministes et les membres de la communauté *queer*. Il n'en demeure pas moins que les réflexes acquis à la lecture des variantes classiques sont tenaces et continuent d'influencer la réaction que certains entretiennent avec la littérature. Il s'agira de se pencher ici sur le cas de deux jeunes auteures québécoises, Audrée Wilhelmy et Clara B.-Turcotte, qui réagissent face au legs des contes traditionnels.

REPRÉSENTATION DES RESPONSABILITÉS FÉMININES

L'inconfort par rapport à une certaine représentation des responsabilités féminines semble autant être le germe de la créativité de ces auteures que la source du plaisir de la réception. Ces projets littéraires réfutent-ils les avancées proposées par l'éthique du *care* ? C'est à cette question qu'il s'agit de répondre en observant quelle posture du féminin est proposée dans leur fiction tout en tentant de voir comment elles sont influencées par l'héritage du conte, en particulier en ce qui concerne la représentation des responsabilités. Quand les femmes se mettent à conter, les codes du genre se transforment.

> Traditionnellement, le conteur était un homme, et ça s'explique. Sur les navires, dans les camps de bûcherons, bref dans les métiers réservés aux hommes et qui se passaient loin de la civilisation, on avait coutume d'embaucher un conteur, nécessairement mâle. Les femmes, elles, contaient, mais comme le dit Massie, elles « abordaient l'univers du merveilleux pour éduquer ou endormir les enfants à la maison ». Aujourd'hui, même si elles se font encore rares, des conteuses tâchent de débusquer et d'annihiler les caractéristiques misogynes que les contes ont acquises au fil des siècles[4].

La littérature contemporaine des femmes privilégie des personnages féminins qui se placent en porte à faux avec les attentes écrites pour elles dans les contes

4 Sébastien Lavoie, « Où en est le renouveau du conte ? », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, nº 120, hiver 2005, p. 15-16.

traditionnels et cessent de « prendre soin » (ici compris bien entendu comme une métaphore) d'elles-mêmes comme des autres (pères, maris, enfants, ami.es et étrangers). Leurs identités se fondent sur une tension, sorte de dialectique constante entre le *care* et la violence (symbolique ou physique ; métaphorique ou réelle), qui trouve ses racines dans les archétypes des contes de fées. Les recherches actuelles sur le sujet tendent à montrer qu'on

> ne peut assigner l'écriture des femmes à la référence contique de manière uniforme et conventionnelle. En filigrane se dessine une interrogation sur l'écriture au féminin dans les sociétés, sur la position de la créatrice qui ne refuse pas le monde de la tradition mais qui s'en approprie les trésors pour donner de nouvelles orientations, de nouvelles perspectives et à contre-pied le plus souvent de ce que l'on attend de cette reprise du genre traditionnel[5].

Attachées au genre — assez pour ressentir le besoin d'y référer dans leurs fictions —, ces auteures ne supportent plus les attentes concernant le rôle social de la femme que reconduisent les contes traditionnels devenus des classiques. *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy et *Demoiselles-cactus* de Clara B.-Turcotte s'inspirent des codes du conte pour mieux marquer le moment où ils sont fracassés, développent les racines d'un mouvement de révolte à l'égard de certains motifs du conte.

Souvent résumé comme l'histoire de Barbe-Bleue du point de vue de ses femmes, *Les sangs* présente le récit des sept maîtresses de Féléor qui ont choisi de lui donner leur vie après avoir entretenu avec lui des relations perverses et masochistes. Dans ce roman, Audrée Wilhelmy explore, dans un XIX^e^ siècle féerique, les carnets intimes des femmes de Barbe-Bleue. Cinq épouses et deux maîtresses se livrent dans des cahiers-testaments avant de donner leur vie à l'ogre. Dans le conte de Perrault, qui constitue la version la plus connue de *La Barbe bleue*, on ne rencontre que la dernière femme de Barbe-Bleue, une voisine, qui l'épouse pour sa richesse malgré le dégoût qu'il lui inspire. Sa vie bascule lorsque Barbe-Bleue part en voyage en lui confiant les soins de la maison, c'est-à-dire un trousseau de clés dont l'une lui est interdite et qui s'avère ouvrir la porte du cabinet contenant les dépouilles de toutes les précédentes épouses. À la fin du conte[6], la femme est sauvée *in extremis* par sa

---

5 Christiane Chaulet Achour (dir.), *Conte et narration au féminin*, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « Féminin/Masculin », 2005, p. 19.

6 « Dans ce moment on heurta si fort à la porte, que Barbe-Bleue s'arrêta tout court ; on ouvrit, et soudain on vit entrer deux Cavaliers, qui mettant l'épée à la main coururent droit à Barbe-Bleue, il reconnut que c'étaient les frères de sa femme, l'un Dragon, l'autre Mousquetaire, de sorte qu'il s'enfuit aussitôt pour se sauver : mais les deux frères le poursuivirent, et l'attrapèrent avant qu'il pût gagner le perron. Ils lui passèrent leurs épées à travers le corps, et le laissèrent mort. La pauvre femme était presqu'aussi morte que son mari, n'ayant pas la force de se lever pour embrasser ses frères. Il se trouva que Barbe-Bleue n'avait point d'héritiers, et ainsi sa Femme demeura maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une partie à marier sa sœur Anne avec un jeune Gentilhomme, dont elle étoit aimée depuis longtems ; une autre partie à acheter des charges de Capitaine à ses Frères, et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier les mauvais tems qu'elle avoit passés avec la Barbe-Bleue. » Charles Perrault [1628-1703], *La Barbe-Bleue*, Caen, Chalopin, 1800 ; disponible en ligne dans la collection électronique de la Médiathèque André-Malraux de Lisieux : http://www.bmlisieux.com/archives/labarbe.htm (page consultée le 5 avril 2018).

sœur et ses frères qui tuent Barbe-Bleue, ce qui assure à l'épouse la fortune sans les contraintes du mariage. La chute de ce conte, par son réalisme[7], est déjà unique et distincte de toutes celles qui se déclinent sur la formule « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », ce qui en fait un matériau privilégié pour Audrée Wilhelmy.

Les sangs explore l'éventualité que ces femmes aient consenti à leur meurtre, les épouses ayant choisi de donner leur vie à l'ogre afin de demeurer uniques dans son esprit : « Mais après qu'il m'aura tuée, aucune femme, ni riche, ni pauvre, ni belle, ni parfaite, ne pourra se mesurer à moi. Même pas vous à qui j'écris. Je serai la seule à occuper ses rêves. Personne n'y arrivera comme moi[8]. » Sorte d'exagération de l'éthique du mariage, *Les sangs* pousse à l'extrême le don de soi qu'implique le contrat. Le mariage, qui suppose que chacun des époux promette de chérir et de prendre soin de l'autre jusqu'à ce que la mort les sépare, est ici tordu selon les attentes du sadomasochisme. Féléor, le Barbe-Bleue de Wilhelmy, est un homme riche et séduisant qui attire les femmes les plus belles de sa région. Celles-ci viennent à lui, s'offrent tout naturellement. De fait, dans le roman de Wilhelmy, les assassinats sont une initiative des femmes qui arrivent toutes, à l'exception de la dernière, à la conclusion que lui donner le plaisir de prendre leur vie constitue l'ultime jouissance qui permettra à chacune de devenir inoubliable et surtout de surpasser les femmes précédentes, expression suprême, voire caricaturale, du potentiel agentif.

Dans le contexte de ce roman, les épouses n'ont pas comme tâche de prendre soin de la maison. L'ogre a des domestiques, dont l'une, Marie des Cendres, sera sa dernière maîtresse. Les épouses de Féléor ne lui feront pas non plus d'enfants : la consommation du mariage est vaine et purement sexuelle. Une seule, la veuve Frida, a eu trois enfants d'un premier mariage, mais ceux-ci ont grandi et elle n'a plus à prendre soin d'eux. D'ailleurs, elle garde rancune aux grossesses d'avoir abîmé son corps :

> J'ai agi en automate pendant quinze ans, réglée comme une horloge, toute entière dévouée aux besoins d'une maisonnée que je détestais pourtant. […] J'ai eu toutes les responsabilités du mariage sans en avoir un seul avantage. Quand je me goinfre par terre comme une truie, entourée de ces poules parfumées qui me rappellent continuellement ma déchéance, il monte en moi une telle rage d'avoir été femme et jeune, mais d'avoir été engoncée dans le corps mou des grossesses et les voiles noirs du deuil ! Je ne pardonnerai jamais à mon mari ni à mes enfants la carcasse horrible héritée de ces années-là. (*LS*, 80)

Tout à l'opposé, Abigaëlle est une ballerine acharnée qui travaille son corps sans relâche, poursuivant des désirs de perfection qui séduisent l'ogre. Le travail qu'elle s'impose n'implique pourtant aucune responsabilité. Sa passion pour la danse est

---

7 Selon Paul Delarue, *Barbe-Bleue* « est peut-être l'exemple le plus frappant où, le fantastique étant presque éliminé, une progression dramatique qui va jusqu'au pathétique est fondée sur des ressorts strictement humains ». Paul Delarue, « Les caractères propres du conte populaire français » [publication posthume], *La pensée*, n° 72, mars-avril 1957, p. 61.

8 Audrée Wilhelmy, *Les sangs*, Montréal, Leméac, 2013, p. 65. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LS* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

une discipline intense, non pas une corvée obligatoire ou utile. Les femmes de Féléor ont en effet en commun d'être totalement oisives, la seule exigence de l'ogre étant qu'elles écrivent un journal. Elles n'ont pas à prendre soin de la maison, ni des repas, ni des enfants, ni même de leur mari, qui n'a que des besoins très limités sinon sexuellement, mais encore là, les relations sont souvent l'initiative des femmes. Féléor exige peu. Mais prend tout. Sa première épouse, Constance, fait des expériences et se drogue afin d'augmenter son plaisir sexuel. Elle mourra dans des circonstances inexpliquées. Abigaëlle, la danseuse, se fait étrangler dans une pièce remplie de miroirs dans laquelle elle avait des relations sexuelles violentes avec l'ogre. Frida, la veuve obèse, meurt étouffée dans son corsage. Phélie, la mathématicienne, est engagée dans une chasse à courre où elle meurt dévorée par les chiens de l'ogre. Et enfin, Lottä, la liseuse de tarot, meurt en se jetant dans l'eau entre les mains impuissantes de Féléor.

Dans tous les cas, prendre soin ne faisait pas partie de l'éthique de ces mariages. Au mieux pourrait-on penser que la jouissance personnelle constitue l'unique promesse de ces unions. Car même si ces femmes donnent leur vie, se laissent assassiner pour le bon plaisir de l'ogre, c'est avant tout pour tenter de gagner la lutte qu'elles entretiennent avec leurs rivales (passées et futures). C'est une compétition que se livrent les femmes : c'est à qui sera la plus désirable dans la mort. Le sacrifice, atteignant ici une limite absolue, ne répond donc à aucune éthique, celle qu'a décrite Jacques Derrida entre autres. Pour reprendre les termes de la philosophie derridienne, le don que met en scène Wilhelmy dans son roman est institutionnalisé, programmé, ritualisé ; il devient donc sacrifice, le concept, Derrida l'a bien montré, étant essentiellement lié à une reconnaissance, contrairement au don qui ne devrait souffrir aucune circularité : « Pour qu'il y ait don, il faut qu'il n'y ait pas réciprocité[9]. » Si les femmes donnent leur vie à Féléor, ce n'est pas par pure dévotion, mais bien parce qu'elles y gagnent quelque chose, en l'occurrence leur supériorité par rapport aux autres femmes. Il y a ici réciprocité puisque le sacrifice rapporte : elles se donnent, mais gagnent ainsi une valeur dans la hiérarchie de l'ogre ; ces femmes ne sont ni généreuses ni dévouées, elles poursuivent une quête égoïste et orgueilleuse. À terme, c'est leur propre jouissance qui est en jeu.

L'éthique à laquelle participe Wilhelmy ne se situe donc pas dans la lutte, mais dans la représentation. À tout le moins y a-t-il dans son œuvre une remise en cause des idées reçues sur la domination. Choisissant explicitement un conte où s'exprime originalement la suprématie masculine, par la figure d'autorité de Barbe-Bleue, l'auteure de *Les Sangs* montre l'envers du décor où cette suprématie n'existe que parce que des femmes y ont consenti, y trouvant leur compte dans une certaine mesure. Si les femmes d'Audrée Wilhelmy abandonnent leurs devoirs, c'est pour mieux reprendre leurs droits. Ces femmes fortes, ces sorcières, n'ont pas les ambitions de Cendrillon. Les excès de leur éthique leur seront fatals, mais elles n'en sortiront pas moins gagnantes. En effet, dans ce roman, l'opposant et l'adjuvant fusionnent en la figure de l'ogre-prince charmant. La princesse ne peut compter que sur elle-même

9 Jacques Derrida, *Donner le temps*, t. I : *La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. « Philosophie en effet », 1993, p. 24.

dans cette lutte de pouvoir. Et c'est bien en ce sens qu'elle triomphe puisqu'elle sait jouer de la principale faiblesse de son adversaire : le sexe.

Dans ce récit, les femmes fuient leurs responsabilités pour que triomphe leur propre plaisir. On comprend que la représentation de la fuite n'est pas du tout la même que dans un roman comme *La femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, par exemple, profondément ancré dans le politique et l'actualité, dans lequel l'abandon de la mère en quête de liberté traumatise la famille sur plusieurs générations. *Les sangs* évolue dans un univers parallèle, dont participe aussi le conte, où le temps et l'espace n'ont pas la même prise, ce que Marie-Louise van Frantz nomme « le nulle-part de l'inconscient collectif[10] ». La veuve Frida, emblématique, a détesté ses responsabilités de mère, d'épouse, de femme au foyer. Désormais, elle ne fera plus que manger et baiser, jusqu'à en mourir. Il n'y a pas, dans cette construction narrative, de trame sourde — les pauvres enfants de Frida souffriront-ils de la déchéance de leur mère ? Cette question n'a pas sa pertinence ici —, toute la dynamique étant concentrée sur l'immédiateté de la narration, comme dans le conte. C'est le genre en effet qui offre ces avenues morales, qui permet à la trame narrative de se développer sans les détours de la cohérence, sans avoir à s'embarrasser des voies parallèles. La crédibilité du récit n'est pas mise à l'épreuve de l'actualité, de sorte que la violence peut être transitive ; et c'est l'héritage du conte qui lui donne cette force, cette possibilité.

REFUSER LES SOINS

Demoiselles-cactus s'inscrit dans un tout autre contexte, cette fois contemporain de l'écriture. Le roman tourne autour des obsessions alimentaires de l'héroïne en couple avec un pédophile. Le roman met ainsi en scène un Montréal à l'actualité cauchemardesque : ville agressive, perverse, et comestible. Le chemin de la Côte-Sainte-Catherine, la station Atwater, où se baladent les pervers et les agresseurs, les centres communautaires et l'Hôpital Sainte-Justine, qui accueillent les jeunes filles qui ne veulent pas fleurir, mais surtout les épiceries, qui renferment toute la nourriture qu'elles achètent et ne mangeront pas, bref, le « pays des merveilles » auquel le roman réfère souvent est un espace de déchéance. Ce sont des lieux, des espaces qu'occupe l'héroïne sans les habiter, dans lesquels elle évolue sans y prendre part, tel dans le conte futuriste qu'elle compose à la toute fin du récit, *L'histoire de Frédéline et Ruby*, fondé sur le postulat selon lequel « [l]es riches sont de plus en plus riches, les pauvres sont de plus en plus pauvres[11] ». Là, « [l]es êtres humains sont de plus en plus considérés comme des objets, de la marchandise à proposer au marché noir comme du krokodil, de la meth, de l'Asimov 515, la nouvelle drogue synthétique dont les effets secondaires se déclenchent au bout de plusieurs mois » (*DC*, 169). Présenté sans italiques, ce conte se confond avec le premier plan narratif du récit de Mélisse sans

10 Rapporté par Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, coll. « E3 : enfance-éducation-enseignement », 1981, p. 361.

11 Clara B.-Turcotte, *Demoiselles-cactus*, Montréal, Leméac, 2015, p. 168. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DC* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

qu'il y ait de véritable rupture ou de contradiction dans ces visions du social, celle fictionnelle de Mélisse et celle futuriste du conte métafictionnel qu'elle écrit. Cet univers féerique qu'imagine Mélisse grossit son rapport au monde : de fait, Montréal est avant tout un décor dans *Demoiselles-cactus*, sans jamais devenir un véritable contexte social ; Mélisse ne s'intéresse pas à la politique et peu à la société, sinon en ce qui concerne l'image qu'elle lui renvoie. Inversant la démarche de Stendhal, Clara B.-Turcotte demande au chemin de lui tendre un miroir. L'égocentrisme est le moteur assumé de son écriture de l'intime : Mélisse répète que personne ne compte pour elle. Mais ce regard posé sur soi ne doit plus rien au roman d'apprentissage. L'héroïne ne progresse pas ni même ne se dégrade ; elle patauge : « Je n'ai pas d'ambition dans la vie, je voudrais juste être mince sans effort, jeune infiniment et assez riche pour faire tout ce que je veux. » (*DC*, 10)

Ayant accumulé les échecs scolaires et amoureux, Mélisse fait du surplace : « Mélisse comme MÉLASSE. De la résine épaisse, du goudron. » (*DC*, 6) Petite fille choyée, Mélisse n'a eu à relever aucun défi, n'a participé à aucune révolution ; aussi se crée-t-elle un ennemi toute seule. Mélisse pourrait se reconnaître dans les paroles d'Iode, l'héroïne de Réjean Ducharme dans *L'océantume : «* Je veux une Milliarde, un monde offensif, agressif, méchant : je rendrai le monde tel s'il ne l'est pas[12]. » Comme dans le conte, le monstre s'avère l'ennemi nécessaire à la quête du héros. La violence que Mélisse, *alter ego* de Clara B.-Turcotte, retourne contre elle-même peut également être interprétée comme une lutte contre les exigences du *care*. C'est ce que je propose dès lors d'explorer.

Les soins spécifiques au féminin concernent d'abord le « prendre soin de soi », ou *self-care*, ce qui peut être décortiqué en prendre soin de sa santé (physique et mentale) et de son apparence. À cette exigence pourrait s'ajouter, dans le contexte québécois encore fortement influencé par les attentes judéo-chrétiennes, l'idée que, si Dieu vous a pourvu de la santé et de la beauté, pèse sur vous l'exigence de prendre particulièrement soin de ces dons afin d'honorer le Créateur. Mais c'est aussi à leurs lectures d'enfance que des auteures comme Clara B.-Turcotte réagissent :

> Comme d'autres artistes féminines de mon âge, je me réapproprie les codes liés aux princesses et au monde des fées dans l'intention de me rebeller face à ces images du passé voulant que nous soyons passives et faibles parce que nous affichons une certaine forme de naïveté[13].

Mélisse, comme les demoiselles-cactus auxquelles elle s'associe, ne répond pas aux exigences patriarcales reconduites par les contes. Elle n'est pas en quête d'un mari, d'un ménage dont elle sera responsable. C'est même ce refus qui est à l'origine de la communauté de demoiselles qu'elle identifie. De fait, qui sont-elles, ces demoiselles-cactus ? Mélisse est très seule. Elle vit avec un homme par nécessité,

---

12 Réjean Ducharme, *L'océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1968], p. 106.

13 Valérie Lessard, « *Demoiselles-cactus* : les épines plutôt que la rose », *Le Droit*, 24 janvier 2015, en ligne : https://www.ledroit.com/archives/demoiselles-cactus-les-epines-plutot-que-la-rose-e888a765b-ca6df963491f048278769ff (page consultée le 5 avril 2018).

puisqu'il lui faut quelqu'un pour payer son loyer, mais fait chambre à part, parce que tout contact physique et *a fortiori* sexuel lui répugne. Ce colocataire, qui s'avérera être un pédophile, vit presque toujours derrière sa porte de chambre fermée à clé et ne fait que croiser Mélisse au quotidien, le roman ne comportant aucun dialogue entre eux. Mélisse ne forme pas avec lui un véritable couple, même si elle est officiellement sa petite amie. La solitude, l'isolement semble être, de façon relativement paradoxale, l'une des premières caractéristiques de la communauté des demoiselles-cactus, qui, comme l'image le veut, sont difficiles d'accès, pleines d'épines et menaçantes.

Les demoiselles-cactus ne sont pas des princesses, des femmes-objets créées pour l'unique divertissement masculin. Ces femmes-enfants ont la trentaine, mais refusent de grandir. La tendance est connue ; on a même récemment inventé l'étiquette « adulescent » pour décrire ces adultes — surtout des hommes — qui ne veulent pas prendre leurs responsabilités. Dans le récit de Clara B.-Turcotte, la protagoniste lutte contre son propre système, la maturité de son propre organisme :

> J'ai vraiment très peur d'être perçue comme une « madame », comme une « femme mature ». Mais je ne veux en aucun cas être un objet. […] Je ne suis pas une vierge ou une prostituée, pas une femme ou un enfant. Pas une fille ou un garçon, tiens, bien qu'il soit beaucoup plus amusant de porter des tutus et de collectionner des autocollants opalescents que de jouer avec des camions en plastique. Je ne suis pas obligée de me définir pour les autres. (*DC*, 154)

On comprend que la demoiselle ne sera pas la femelle des contes de fées dont le destin narratif est tout tracé.

Foncièrement peu avenantes, les demoiselles-cactus n'ont pas l'étoffe des aidantes. En aucun cas elles ne sont faites pour prendre soin des autres, cela semble évident. Par ailleurs, on comprend dans le discours de Mélisse que ces demoiselles appartiennent à une catégorie sociale qui aurait plutôt tendance à déléguer ce « prendre soin » aux autres. Le terme de demoiselle, poussiéreux, suggérant une certaine noblesse de classe, désigne en effet dans le roman de Clara B.-Turcotte des jeunes filles de bonne famille qui ont souvent fait le choix de s'arracher à cette communauté familiale qui ne les comprend pas. Elles se constituent une nouvelle appartenance parmi les cactus, quoique la famille demeure un univers de référence dont elles ne parviennent pas complètement à se détacher. Puisque ces demoiselles ne veulent pas mûrir, elles entretiennent une relation de dépendance avec leur famille, qui continue de s'inquiéter pour elles et demeure la garante, même lointaine, de leur bien-être.

Il s'agit en effet d'une seconde caractéristique des demoiselles-cactus : elles sont éternellement filles, refusant de devenir femmes et surtout mères. Elles rejettent ainsi les exigences du mariage comme celles de la maternité. Non seulement Mélisse néglige-t-elle les tâches de la ménagère dans son couple, mais elle est la première à contribuer au désordre et à l'insalubrité de son logement. La crasse et l'abjection participent ainsi à la posture de la demoiselle-cactus : étymologiquement lié au *rejeté*, l'abject est l'état et la condition première de la marginalité qu'elle revendique.

La saleté de son habitat, comme celle de sa personne, assure sa protection, garantit qu'on ne l'approchera pas, comme le font les piquants du cactus :

> Beaucoup de choses me révulsent chez les gens, mais en fin de compte, c'est moi qui suis la plus dégoûtante, incapable de nettoyer quoi que ce soit pour une raison mystérieuse. J'ai souvent les ongles crasseux. J'ai toujours plein de taches de nourriture sur moi. J'entre en transe quand je suis en train de manger, si bien que je ne me rends pas compte que j'ai l'air d'un animal sauvage en train d'arracher la chair de sa proie avec ses dents. Je mâche parfois dix morceaux de gomme à la fois. J'ai le teint soit vert, soit orange, soit jaune, selon le type de légume que je consomme le plus souvent durant une période donnée. J'oublie toujours de mettre du déodorant, j'ai l'habitude de ne pas transpirer. Je ne me lave pas toujours les mains dans les toilettes publiques, le bruit du séchoir m'agresse trop et je ne veux pas être coincée entre deux personnes devant un lavabo. Oui, il m'est déjà arrivé de sortir de la salle de bain avec une fine couche de vomi séché sur les mains. J'ai déjà repêché des aliments que je venais de jeter à la poubelle pour en manger les restes, un geste qui témoigne de mon manque de volonté. Un autre exemple : lorsque j'attendais le début des cours, l'après-midi, pour me jeter sur les restes abandonnés sur les cabarets, dans la cafétéria. Sans gêne aucune. (*DC*, 156)

Plus particulièrement, c'est la vomissure qui fait office de croûte protectrice. Dans la vie de l'anorexique, la vomissure colle à tout, à ses vêtements comme au sol et aux murs qui l'abritent. Refusant de nettoyer cette tache qui la représente, la demoiselle-cactus embrasse la condition et la posture de l'abject, du rejet, la vomissure s'avérant l'un des meilleurs exemples de ce mouvement d'expulsion qui devient ici une identité.

Encore une fois apparaît ici un motif ducharmien. Deux héroïnes de Ducharme tracent la frontière du sale : Bérénice et Iode. Bérénice se présente elle-même comme une petite fille laide :

> Je suis laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes. Plus il fait chaud, plus mes boutons me font mal. J'ai le visage rouge et jaune, comme si j'avais à la fois la jaunisse et la rougeole. Mon visage durcit, épaissit, brûle. Ma peau se desquame comme l'écorce des bouleaux[14].

Elle joue ici avec les codes de l'horreur, pour que sa personnalité provoque — c'est là la dynamique essentielle — un mouvement de recul. Iode Ssouvie est l'autre « petite fille modèle » de l'univers ducharmien. Contrairement à Bérénice, elle est plutôt négligée que laide, comme le laisse entendre cette altercation avec la maîtresse d'école : « Mouche-toi donc ! Ne laisse pas couler cela comme cela ! Tu n'as donc pas de mère pour t'élever[15] ? » La mère d'Iode aurait failli à sa tâche, n'aurait pas su prendre soin convenablement de sa fille. Héritières de Bérénice et d'Iode, les

14 Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1966], p. 21.
15 Réjean Ducharme, *L'océantume*, p. 11.

demoiselles-cactus de Clara B.-Turcotte font un pied de nez aux clichés sociaux que reconduisent les contes (on pense ici à ceux de la Comtesse de Ségur, bien sûr), mais la grimace n'ébranle pas le code ; le geste est plutôt une façon de pointer du doigt (effrontément, certes) la norme et l'attente.

Dans le cas de la communauté que décrit Clara B.-Turcotte, le refus dépasse les lieux de l'esthétique. Il n'est plus simplement question d'être sale ou boutonneuse : la demoiselle-cactus s'autodétruit. L'anorexie est la maladie que les demoiselles partagent, le groupe de soutien, dans lequel on rivalise en secret afin d'être la plus affectée par la maladie, étant le seul lieu de rassemblement de la communauté. Moins espace de soins qu'arène de cirque, le groupe de soutien permet surtout aux demoiselles de comparer leur état de déchéance : laquelle est la plus maigre, la plus négligée, la plus affectée ? Quand elles racontent leur histoire, il ne se crée pas de convivialité par le récit comme on pourrait s'y attendre.

Le groupe de soutien n'est pas un public bienveillant, sa réception est maligne, compétitive. Le roman travaille pourtant les mécanismes de la connivence ; c'est dire qu'il les dénonce avec lucidité — le groupe de soutien est un leurre — et joue également de ses forces pour en appeler aux sentiments du lecteur. Si les petites filles de Ducharme étaient vilaines et méchantes, celles de Clara B.-Turcotte sont mourantes, le refus de prendre soin de soi allant ici jusqu'au suicide. Socialement, ces jeunes filles qui ont tout rejettent leurs chances et leurs obligations. Contrairement à la petite fille gâtée, la demoiselle-cactus ne délègue pas les soins à une instance employée : elle refuse en vrac toutes les exigences de son milieu. Elle ne prendra pas soin d'elle et ne permettra à personne d'autre de le faire.

+

La réécriture, voire la subversion, fait partie des processus d'écriture du conte :

> Les contes dits « classiques », qui sont les plus représentés en librairie et en bibliothèque et dont les contes de Perrault constituent la grande majorité, sont issus d'un processus de réécriture puisqu'ils ont sans cesse fait l'objet de remaniements de la part des éditeurs et des auteurs de littérature de jeunesse. […] [A]vec Perrault, c'est tout un pan de la vieille tradition folklorique qui s'est écroulé, ses fondations minées, l'antique sagesse paysanne et ancestrale incomprise ou détournée de son sens. La plupart des spécialistes reconnaissent toutefois un grand esprit d'originalité et d'innovation dans la démarche de Perrault, puisque tout en réécrivant des contes populaires de tradition orale dans un style littéraire, il est resté fidèle à leurs motifs et à leur structure[16].

Il ne s'agit pas ici de dire qu'Audrée Wilhelmy et Clara B.-Turcotte réécrivent des contes ni même qu'elles les pervertissent. Dans le premier cas, Audrée Wilhelmy puise dans le conte une force dont profite son énonciation dépouillée de certaines

16 Cécile Amalvi, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, f. 13.

exigences du roman, notamment en ce qui a trait à la représentation du politique et aux cohérences du social qui n'ont plus de prise sur le récit. Dans le second cas, Clara B.-Turcotte réfère au conte comme étant l'objet d'un traumatisme, sorte d'héritage contaminé. Les archétypes féminins reconduits dans les contes (la femelle docile, aimante, responsable, élégante) sont, pour elle, calamiteux, et il faut les vomir.

Le destin des personnages influence ici la structure narrative. Dans le conte traditionnel, la circularité est liée à l'aspect oral du récit qui, pour être raconté plus facilement, repose sur une structure cohérente et aisée à reproduire, voire à dériver. Chaque conteur s'approprie en effet le récit au gré de ses envies, de ses trous de mémoire et de son public. On adapte, on oublie, on reprend, sans que l'essentiel de la structure soit nécessairement affecté, précisément parce que cette structure est faite pour être malléable. De fait, on peut considérer les contes comme des squelettes, des structures de créativité plus ou moins élaborées qui invitent à la reproduction. C'est également sur cette garantie que se fonde la moralité des contes : ce qui est arrivé arrivera de nouveau. Une auteure comme Clara B.-Turcotte pervertit cette logique. S'il y a bien circularité dans la trame, c'est pour garantir la perpétuité des catastrophes : « J'ai tellement souvent entendu ce discours que je pourrais le réciter par cœur dix fois de suite aux nouvelles de 18 heures. » (*DC*, 21) Les récits d'anorexiques sont sans surprise, selon Mélisse, et elle se reconnaît dans celui des autres. Mais de ce schéma attendu, elle ne tire aucune leçon, elle bute contre les mêmes obstacles. Pas de *happy ending* ici. Le roman d'Audrée Wilhelmy reconnaît aussi la force de la circularité : les cahiers de chacune des femmes de Féléor reprennent les motifs du précédent. Cette structure narrative circulaire implique une grande violence, puisque dans le dénouement prévisible se cristallisent des destins sans espoir.

Au terme de cette brève étude des romans d'Audrée Wilhelmy et de Clara B.-Turcotte, comment faut-il interpréter cette multiplication de personnages de femmes qui cessent de « prendre soin » d'elles-mêmes non plus pour prendre soin des autres, mais pour se dégager de toute forme de responsabilité ? Quelle éthique sociale est défendue dans ces textes ?

Il est tentant de répondre : aucune.

Les héroïnes refusent les conventions sociales établies par le régime patriarcal et véhiculées par le conte traditionnel, mais puisqu'il s'agit essentiellement d'une réaction, elles semblent demeurer subordonnées à ce qu'elles rejettent. Les récits d'Audrée Wilhelmy et de Clara B.-Turcotte brisent la dynamique, rompent avec le « prendre soin », violemment, et rejettent une moralité cristallisée par les contes traditionnels, mais ne proposent pas d'éthique de remplacement. Ce que font B.-Turcotte et Wilhelmy dans leur fiction est d'explorer le moment où des femmes décident de faire table rase, soit en niant ces besoins, soit en refusant de les combler, au risque, bien sûr, de courir à leur propre perte. La posture est violente parce que leurs femmes se déchargent des attentes du *care*, mais du ras-le-bol ne naît pas de nouvelle politique.

Obstinées, immorales, indomptables et incurables, leurs héroïnes, d'une même voix, crient : *We don't care*.

« ON N'A PLUS LES CONTES QUE L'ON AVAIT »
Le cas de *Javotte* de Simon Boulerice

+ + +

MARISE BELLETÊTE
Université du Québec à Rimouski

Que ce soit pour « renoue[r] avec le conte comme univers de fiction[1] », comme « posture d'énonciation[2] » ou encore comme imaginaire « introduis[ant] l'étrangeté au cœur de la représentation narrative[3] », plusieurs auteurs contemporains convoquent les personnages des contes merveilleux dans leur création afin d'en revisiter les potentialités narratives et dramatiques. Simon Boulerice emprunte notamment cette avenue dans *Javotte*, qui se présente dans le péritexte comme un « antépisode moderne au conte de Cendrillon[4] ». Ce dernier, en plus d'être évoqué de différentes manières par les personnages qui en gardent la mémoire, est ainsi réécrit et réinventé par et dans la forme romanesque, rapportant la version plutôt cynique d'une des méchantes demi-sœurs, avant que la princesse ne fasse irruption dans leur quotidien.

L'histoire est narrée par le personnage éponyme, Javotte Tremaine, une adolescente aux tendances maniaco-dépressives qui se prépare pour son bal de finissants. Passionnée par les références monarchiques en tous genres glanées sur Wikipédia et les vieux films de princesses, elle se compare abusivement aux figures royales des contes de fées. Javotte a cependant du mal à correspondre parfaitement au modèle admiré de la princesse, perdue qu'elle est dans les multiples versions et adaptations qui en ont été tirées au fil des siècles. Les histoires merveilleuses d'antan, pleines de magie, sont ainsi évoquées sur un ton de nostalgie ou caricaturées par la narratrice, coincée entre ses lectures d'enfance et la réalité de l'âge adulte, qui lui laisse beaucoup d'amertume : « Javotte tirée d'un conte de fées, mais catapultée dans son XXIe siècle. Javotte sur la trithérapie, oui. On n'a plus les contes que l'on avait. » (*J*, 105)

---

1 Maïté Snauwaert, « Fils du conte et de la fiction de soi. Le roman de filiation québécois contemporain », *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. II, nº 3, automne 2007, en ligne : https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/670 (page consultée le 5 avril 2018).

2 *Ibid*.

3 Marie-Pascale Huglo, « Dépaysement intérieur. Deux récits québécois à la lisière du conte : *Frères* de David Clerson et *Oss* d'Audrée Wilhelmy », Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene, 2017, p. 204.

4 Simon Boulerice, *Javotte*, Montréal, Leméac, 2012, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *J* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

En plus d'annoncer le déplacement transfictionnel[5] de l'intrigue et des protagonistes dans un contexte contemporain, cet extrait dévoile le traitement parodique du conte dans le roman : Javotte, un personnage secondaire de *Cendrillon*, est ici condamnée à vivre l'existence ordinaire d'une adolescente des années 2000. Oscillant entre les représentations antithétiques de la bonne princesse et de la méchante demi-sœur, elle rêve autant de son prince charmant que de crever les yeux de sa rivale, ou encore de noyer sa famille dans une bassine remplie de boisson gazeuse. Prenant la forme d'un journal intime, le roman de Boulerice déplace ainsi l'intrigue de *Cendrillon* vers Javotte, lui permettant de sortir de l'ombre et de porter elle-même les fameuses chaussures de « vair[6] ». Outre ce changement de perspective et de voix narrative, le passage du conte au roman entraîne également plusieurs transformations thématiques : même si plusieurs éléments-clés du cycle de *Cendrillon* sont conservés, tels que les personnages mesquins de la marâtre et de ses deux filles, ainsi que la séquence du bal, le déplacement temporel tend à les rendre quasi méconnaissables en les éloignant du registre merveilleux. L'école secondaire de Saint-Rémi-de-Napierville y tient lieu de royaume fort désenchanté, dans lequel Javotte ne trouve pas sa place. Le mouvement de « translation *proximisante*[7] » opéré dans *Javotte* permet ici de réinterroger la prégnance du conte dans la culture contemporaine à travers une perspective plus *contrastive*. Il souligne le décalage patent entre l'origine lointaine de l'hypotexte[8], axé sur l'histoire d'une jeune fille humiliée et jalousée par ses sœurs mais vengée par un mariage royal, et l'actualité du roman, qui aborde les problèmes des jeunes adultes dans la société contemporaine — tels l'hypersexualisation, la contraction d'infections sexuellement transmissibles, la maladie mentale et les troubles alimentaires comme l'anorexie, ainsi que la perte de repères identitaires. *Javotte* propose par là une sorte de portrait de l'adolescente moderne, où l'expression « être une princesse » renvoie aussi bien à la fragilité qu'à la superficialité du personnage, qui semble bien éloigné des héroïnes de jadis.

Toutefois, ce sont justement les contes et leurs protagonistes mémorables qui, malgré leur éloignement, s'érigent comme un modèle existentiel chez Javotte, laquelle éprouve le fantasme de leur ressembler, de donner sens à son existence en la comparant aux histoires merveilleuses. Dans cet article, nous chercherons plus particulièrement à dégager les modalités de cette actualisation subversive de la

---

5 Nous faisons ici référence à la terminologie de Richard Saint-Gelais, pour qui la transfictionnalité correspond au « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ». Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 7.

6 La description de la pantoufle de vair (*J*, 151) que porte Javotte, chaussure inusitée faite de fourrure d'écureuil, semble référer à une correction ultérieure du conte de *Cendrillon*, qu'Honoré de Balzac, Anatole France et *Le Littré* proposaient dans le but de rectifier ce qu'ils croyaient être une erreur, le verre ne leur semblant pas être un matériau habituel pour un soulier. La querelle entre les deux graphies, « vair » ou « verre », provient du métadiscours sur l'œuvre et de ses réécritures plus *rationalisantes*.

7 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1992, p. 431 ; nous soulignons.

8 La première version recensée de *Cendrillon* daterait du IX^e^ siècle. Voir l'anthologie établie par Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 2007, p. 11.

mémoire du conte dans le roman, qui touche ici particulièrement la construction du personnage romanesque. Pour ce faire, nous répertorierons les différentes sources intertextuelles et hypertextuelles convoquées dans *Javotte* en montrant comment leur accumulation participe à l'ambiguïté identitaire de la narratrice, caractérisée par sa méchanceté et son fantasme obsessif de ressembler à une princesse. Nous nous interrogerons également sur les conséquences sémantiques du renversement parodique du conte de *Cendrillon*, qui en exacerbe la violence et ravive ainsi, contre toute attente, le merveilleux déchu au cœur du roman.

DES CENDRILLONS ÉCLATÉES

Alors qu'elle s'apprête à terminer ses études secondaires, Javotte, qui se définit elle-même comme étant « anonyme » et « troublante de banalité » (*J*, 41), se réfugie dans des rêveries romantiques et des « phantasmes de royauté » (*J*, 166), convoquant et confondant des références royales, historiques ou imaginaires de princesses, de Berthe au Grand Pied (*J*, 134) à Cendrillon (*J*, 157). Le désir d'être une princesse, même mal-aimée, même cruelle, est ainsi exploré dans *Javotte*, où Boulerice s'approprie et transforme trois versions du même conte : « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre » (1697) de Charles Perrault, « Aschenputtel » (1812) des frères Grimm, et l'adaptation de Walt Disney, le dessin animé *Cinderella* (1950)[9]. Il en réactive plusieurs éléments qu'il mélange dans son roman. Par exemple, la reprise du prénom de Javotte[10] et la référence à la citrouille se métamorphosant en carrosse pour le bal, qui est parodiée dans *Javotte*, proviennent du texte perraltien. Le personnage de Luc Harvey se moque effectivement de Javotte en faisant référence à cette recommandation de la fée marraine « de ne pas passer minuit[11] » :

> — Quelle heure, Luc ?
> — Minuit passé. Ton carrosse va se transformer en citrouille.
> — Je suis venue à pied. Je suis à côté.
> — Alors, tu vas te changer toi-même en citrouille. (*J*, 157)

Victime des plaisanteries de son « prince », Javotte est ici comparée à un objet qui perd de son lustre pour retrouver sa forme originelle banale, reconduisant la dégradation du merveilleux et des symboles princiers entraînée par le déplacement romanesque du conte vers un univers réaliste et contemporain.

---

9 Plusieurs changements ont été introduits dans la version filmique de *Cendrillon* par rapport aux versions littéraires desquelles elle s'inspire. Les codes cinématographiques de l'époque, la censure et le changement de destinataires, le dessin animé étant tourné vers un jeune public, ont concouru notamment à renforcer le manichéisme, mais aussi à appauvrir le pouvoir de suggestion du conte, en uniformisant et en figeant les représentations des personnages pour toute une génération.

10 « Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours. » Charles Perrault, « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre », *Contes*, textes établis et présentés par Marc Soriano, Paris, GF Flammarion, coll. « G.F. », 1991, p. 281.

11 *Ibid.*, p. 280.

De la version recueillie par les Grimm[12], l'auteur transpose et modernise également les blessures infligées aux pieds de Javotte, dont les phalanges des orteils ont été broyées dans un accident de la route. Les mutilations, volontairement perpétrées dans le conte, où la fille aînée de la marâtre de Cendrillon se coupe le gros orteil pour faire entrer son pied trop grand dans la pantoufle[13], sont ainsi remplacées par une blessure de nature accidentelle qui renverse la situation du conte (la fracture étant ici la cause de l'allongement des pieds de Javotte, comme si le personnage était fatalement prédisposé à souffrir de cette tare). Est aussi transformé le fantasme récurrent de Javotte, qui rêve que des oiseaux crèvent les yeux de sa rivale, comme lorsqu'elle profère cette incantation, qui est au fond une citation détournée de la version des Grimm : « Pigeons dociles, tourterelles, et vous tous oiseaux du ciel, venez et aidez-moi à détruire Carolanne. Avec votre bec, venez lui picosser les yeux. » (*J*, 129) La formule originellement prononcée par Cendrillon, désirant se faire aider à une autre besogne, n'avait toutefois rien de cruel : « Pigeons dociles, tourterelles, et vous tous oiseaux du ciel, venez et aidez-moi à trier les bonnes graines dans le petit pot, les mauvaises dans votre jabot[14]. » L'injonction aux oiseaux dans le roman de Boulerice peut aussi être lue comme une allusion au sort des deux sœurs dans le conte des frères Grimm, Javotte rêvant d'infliger à sa rivale les sévices que subissent les opposantes de Cendrillon : « Comme les fiancés allaient à l'église, l'aînée marchait à droite et la cadette à gauche. Alors les colombes vinrent crever un œil à chacune d'elles. Ainsi, pour leur méchanceté et leur perfidie, elles furent punies de cécité pour le restant de leurs jours[15]. » Boulerice utilise ainsi essentiellement des références et des allusions au conte sans recourir aux textes de manière littérale, à l'exception de la

---

12 Notons que les contes de Perrault et des Grimm diffèrent sur plusieurs plans. Chez les Grimm, l'histoire commence par la mort de la mère de Cendrillon, alors que ce passage n'est pas présent dans la version de Perrault. Ensuite vient l'annonce des bals donnés par le roi et l'interdiction pour Cendrillon de s'y rendre. L'adjuvant magique est un oiseau qui lance robes et pantoufles à Cendrillon, au lieu de la fée marraine de Perrault, qui, elle, fait apparaître robe, souliers, carrosse et laquais. De même, la perte du soulier, importante dans les deux contes, est racontée différemment : chez les Grimm, pour éviter que sa cavalière ne lui échappe une fois de plus, le prince enduit l'escalier de poix et la pantoufle de Cendrillon y reste engluée, tandis que chez Perrault, Cendrillon échappe simplement sa pantoufle de verre en s'enfuyant alors que sonne le premier coup de minuit. Le prince fait ensuite essayer la pantoufle aux femmes de son royaume pour retrouver celle qui l'a charmé. Les deux sœurs, dans la version de Perrault, n'arrivent pas à enfiler la pantoufle ; chez les Grimm, elles se mutilent les pieds. S'ensuit l'essayage de la chaussure par Cendrillon, finalement reconnue, et les retrouvailles avec le prince. La version de Perrault se termine par le mariage de Cendrillon, qui pardonne à ses demi-sœurs et les marie à des seigneurs de la cour. Chez les Grimm, ces dernières sont punies et deviennent aveugles, des colombes leur crevant les yeux. Soulignant le « caractère brutal » de cette finale, Lilyane Mourey rappelle que, « chez [les] Grimm, la notion de vengeance se développe au plus haut point : […] cela dans le sens d'une plus grande "fidélité" au folklore », alors que chez Perrault, le ton est plus « léger et parfois caricatural », l'auteur n'ayant pas le souci de rester parfaitement fidèle à la tradition. Lilyane Mourey, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault. Histoire, structure, mise en texte*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des Lettres Modernes », 1978, p. 82 et 36.

13 « Mais elle ne put y faire entrer son gros orteil, le soulier étant trop petit pour elle ; alors sa mère lui tendit un couteau et lui dit : "Coupe-toi le doigt ; quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied." La jeune fille se coupa l'orteil, força son pied à entrer dans la chaussure et alla retrouver le prince. » Jacob et Wilhelm Grimm, « Cendrillon », *Contes*, traduit de l'allemand et préfacé par Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1976, p. 104.

14 *Ibid*., p. 99-100.

15 *Ibid*., p. 106.

phrase précédemment citée, qu'il modifie sans l'identifier. *Javotte* renvoie ainsi à la dimension archétypale du conte et à sa diffusion dans l'imaginaire plus qu'à sa lettre et à sa transmission écrite. Une dernière source repérable dans *Javotte* est d'ailleurs le dessin animé *Cinderella* de Walt Disney, dont les images se superposent aux anciennes versions écrites, modifiant la vision que le public moderne se fait du conte de *Cendrillon*. Le roman emprunte au film d'animation le nom de famille Tremaine, le prénom de la sœur cadette, Anastasie, qui n'est mentionné dans aucune version littéraire, et le chat Lucifer (*J*, 63), pure création des studios Disney. Dans le roman de Boulerice, le félin est décrit comme une bête quasi diabolique caractérisée par la même méchanceté que Javotte, devenant un allié de choix pour martyriser la cadette. Même la robe de couleur verte que Javotte porte à son bal semble inspirée des habits caractéristiques de la méchante demi-sœur dans le film d'animation. La représentation cinématographique des personnages est donc aussi mise à profit et récupérée dans le roman, s'ajoutant aux références provenant de la littérature.

La reconstruction moderne du conte dans *Javotte* souligne de la sorte la multiplicité des images de princesses et de cruelles demi-sœurs au fil des époques dans les différentes versions de l'histoire, exposant leur nature fluctuante et transgénérique. Amalgamées dans le roman, ces images mettent en perspective la dérive et la confusion identitaire du personnage : Javotte est prise entre plusieurs modèles féminins préconstruits qui se font concurrence, alors qu'elle rêve de jouer le rôle d'une Cendrillon autant qu'elle se plaît à être la méchante sœur.

Par exemple, se comparant à une « martyre domestique » (*J*, 179) qu'on exploite, la Javotte de Boulerice parodie le sort de Cendrillon, chargée « des plus viles occupations de la Maison[16] » et « trim[ant] dur du matin au soir[17] ». Elle présente en effet de manière hyperbolique les efforts déployés dans les tâches ménagères que sa mère lui demande d'accomplir :

> Je prends sur moi et ma dignité et je frotte. J'œuvre avec résilience, avec abandon, avec vertu. Je frotte à m'en faire éclater le cœur. J'astique comme si ma vie en dépendait. Je ne m'économise jamais dans rien, peu importe la discipline. […] Je frotte avec une telle vigueur que je risque la canonisation. (*J*, 27)

Sa béatitude est toutefois rapidement balayée par la réapparition de son côté hargneux et rancunier. En effet, Javotte abandonne ses ambitions de sainteté et décide de se venger alors qu'elle époussette à contrecœur sa chambre et celle de sa mère : « Ma mère poursuit dans sa carrière de marâtre. Je me venge. Je termine mon sac de frites dans la chambre de ma mère. Les doigts tachés par la friture, je laisse mes empreintes sur les fleurs de sa tapisserie. […] Je suis terrible aujourd'hui. » (*J*, 77) La « scène de ménage », qui au départ rapproche Javotte et Cendrillon, est remplacée par une « scène de salissage » dans laquelle Javotte n'est plus représentée, à l'image de Cendrillon, en esclave soumise et docile, mais en *mauvaise fille* qui sabote le travail accompli. Javotte dérive ainsi d'un modèle à un autre, se reconnaissant d'abord dans

16 Charles Perrault, « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre », p. 278.
17 Jacob et Wilhelm Grimm, « Cendrillon », p. 97.

la figure canonique de la bonne Cendrillon, victime des sévices de la marâtre, puis dans celle de la cruelle demi-sœur qui contrarie son entourage.

D'une manière similaire, le bal où Cendrillon danse avec le prince et perd un de ses souliers est revisité à travers le regard désenchanté de Javotte. Sous la plume de Boulerice, l'annonce du bal royal subit une certaine dévaluation en étant remplacée par celle d'un « vulgaire bal de finissants » de secondaire, qui n'est pas « digne d'une princesse » (*J*, 97). L'adolescente s'y rend tout de même, au bras d'une amie, alors qu'elle aurait préféré être la cavalière de Luc Harvey. Tentant de faire fi de cette première déconvenue, Javotte, qui désire par-dessus tout être « une princesse quand même » (*J*, 113), se donne en spectacle et tente de susciter des réactions admiratives, telle Cendrillon laissant tous les invités bouche bée devant sa grande beauté[18]. L'adolescente se déhanche de manière exagérée et ridicule au son de la chanson « Toxic » de Britney Spears, se démenant tellement qu'elle finit par en perdre sa chaussure de vair (*J*, 150-151). L'après-bal ne sera pas plus glorieux pour Javotte. Rentrant chez elle dans une « triste Toyota qui empeste le cigare » (*J*, 153), elle redevient « une vulgaire finissante de l'école secondaire Pierre-Bédard » (*J*, 54), à l'instar de celle qui retrouve ses habits de souillon après le bal. S'ensuit un *party* où les invités boivent exagérément et où Javotte, ne pouvant se retenir, urine dans les géraniums de ses voisins, ce qui réduit à néant ses prétentions au statut de princesse.

Le roman opère ainsi un certain dédoublement du conte, dans la mesure où l'on attribue à Javotte les caractéristiques physiques et psychologiques de la méchante demi-sœur tout en lui faisant emprunter le parcours qui permet à Cendrillon de devenir une princesse — se dévouant aux tâches de la maison, allant au bal et perdant sa chaussure —, mais dans une version dégradée et désenchantée. Faisant passer Javotte d'actant secondaire dans un conte à personnage principal d'un roman, la version boulericienne du personnage, qui revisite les actions de *Cendrillon*, perturbe ainsi les fonctions[19] et les attributs des personnages tels que posés par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*[20]. Prenant à la fois les traits du héros et ceux de l'agresseur, Javotte dit parfois qu'elle est une vraie princesse et une sainte, à deux doigts seulement de la canonisation (*J*, 27), et qu'elle « postuler[a] pour aller au couvent » (*J*, 60) ; d'autres fois, qu'elle est le Démon (*J*, 35) ou encore un succube (*J*, 101). Elle combine ainsi ces deux rôles opposés, remplaçant l'« unidimensionnalité » des personnages de conte par un comportement extrême rappelant les troubles de bipolarité.

De plus, reflétant les contaminations et les variations successives que subit l'histoire dans la mémoire culturelle, les emprunts extrêmement variés qui s'accumulent au sein du roman témoignent également de l'éclatement du personnage

---

18 « Et quand dans cette toilette, elle fit son apparition à la fête, chacun s'extasia sur sa beauté. » *Ibid.*, p. 102 ; « Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On n'entendait qu'un bruit confus : Ah, qu'elle est belle ! » Charles Perrault, « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre », p. 280.

19 Rappelons que la fonction finale du conte de *Cendrillon*, le mariage, est remplacée par un méfait à venir, Javotte annonçant qu'elle « détruira » sa nouvelle demi-sœur (*J*, 182).

20 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970 [1928], 254 p.

confronté à la multiplicité des variantes de *Cendrillon* à travers le monde[21]. Nicole Belmont soutient par ailleurs que les multiples versions du conte peuvent être lues comme la « mise en récit de la maturation psychique de la jeune fille, authentique mutation[22] ». Elle voit poindre dans le « cycle de Cendrillon » un véritable « itinéraire psychique, celui des filles face à leur mère, à la fois modèle identificatoire et instance contraignante, itinéraire qui doit aboutir, en dépit des obstacles, à l'acquisition de la féminité, à la conscience de sa propre identité et à la reconnaissance de celle-ci[23] ». Dans une certaine mesure, ce parcours est reconduit dans *Javotte*, mais au lieu de présenter la mère comme le modèle auquel s'identifier et se confronter, le roman souligne plutôt l'importance du modèle archétypal de la princesse dans la quête identitaire de la jeune fille. L'imaginaire du conte détourné par l'adolescente devient par conséquent un élément structurant dans l'écriture : il participe à la construction d'une nouvelle Javotte moderne et éclatée se recomposant et se rêvant à partir de ce flot de variations *cendrillonesques*.

LES PRINCESSES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

À cette démultiplication et à cet éclatement des versions de *Cendrillon* dans *Javotte* s'ajoutent d'autres princesses et héros de contes que la narratrice convoque dans son récit, phénomène représentatif de la « contamination » des contes entre eux. La réécriture et la dérivation de *Cendrillon* semblent en effet entraîner l'interpellation intertextuelle d'autres contes. Ces derniers, soulignons-le, se construisent, se transforment et se racontent au fil des siècles, justement par la combinaison, la variation et les emprunts de motifs entre eux[24], d'où l'expression de « Meccano du conte[25] » employée par Claude Bremond. Cette hybridation intertextuelle semble justement être soulignée dans le roman de Boulerice.

Dans *Javotte*, c'est donc par des références aux contes que la narratrice livre ses fantasmes d'appartenir « à une autre époque » et d'« avoir une dimension royale » (*J*, 20). Car l'adolescente trouve la réalité largement décevante, privée du merveilleux : « Pas de fuseau sur lequel m'évanouir pendant un siècle. Je suis prise dans la

---

21 « "Cendrillon" est un récit très fréquent dans toute l'Europe ; on le trouve également en Inde, en Asie du Sud-Est, en Corée et au Japon. Il est passé en Afrique du Nord ; il semble s'adapter plus difficilement en Afrique noire. En revanche, les premiers voyageurs européens l'ont transmis aux Amérindiens du nord qui l'ont accueilli avec faveur, tandis que les colons d'origine française n'ont pas cessé de le raconter au Canada, au Missouri et aux Antilles. » Nicole Belmont, « Le cycle de Cendrillon » [préface], Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre*, p. 8.

22 Nicole Belmont, « Cendrillon : une affaire de femmes ? », Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre*, p. 363.

23 Nicole Belmont, « Le cycle de Cendrillon », p. 12.

24 Ce phénomène de contamination existe aussi dans la pratique orale, depuis des lunes ; en témoignent, notamment, des ouvrages comme *Le conte populaire français* de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze (*Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langues françaises d'outre-mer,* nouvelle édition en un seul volume reprenant les quatre tomes publiés entre 1976 et 1985, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997, pag. multiple), sorte de *dictionnaire* des contes qui tente d'énumérer les multiples variantes recensées dans les contes-sources et les bifurcations possibles vers d'autres contes-sources.

25 Claude Bremond, « Le Meccano du conte », *Le magazine littéraire*, nº 150, juillet-août 1979, p. 13-16.

vie réelle, avec des gens qui m'aiment de manière subtile et modérée.» (*J*, 137) En découle son besoin de réinjecter cet imaginaire féerique dans son récit lorsqu'elle s'épanche sur son existence. Se comparant par exemple à une fée qui réalise les «phantasmes» sexuels de son homme[26] ou encore à une sorcière qui menace les enfants de les brûler[27], elle utilise les personnages connus des contes merveilleux et les détourne par des rapprochements inusités, comme lorsqu'elle compare le sort du Petit Poucet lançant ses cailloux avec son impression de s'émietter elle-même après son traitement de post-exposition au VIH : «Je laisse sur mon chemin des organes importants, des intestins que je déroule, comme du ruban d'une fête infinie, je suis le Petit Poucet sur la trithérapie.» (*J*, 105) Elle crée ainsi un décalage entre la représentation gaie et enfantine du petit homme semant ses cailloux pour retrouver son chemin et l'évocation plutôt *gore* d'un démembrement où elle se perd elle-même — rappelant l'ogre décapitant des enfants dans le conte du *Petit Poucet*. De même, la narratrice déréalise les potentielles conséquences mortelles d'un accident en faisant référence à la Belle au bois dormant lorsque sa sœur se pique un doigt sur une seringue souillée :

> En se relevant du banc, Anastasie, pareille à la Belle au bois dormant qui se pique le doigt sur un fuseau, se plante l'index dans une seringue laissée là, à ses côtés. […] C'est une malédiction. Ton sommeil de cent ans va commencer, Anastasie. […] [N]ous serons deux sœurs sidéennes. Javotte et Anastasie, les sœurs mourantes. (*J*, 126)

Pour compléter le panthéon d'héroïnes persécutées ou victimisées qui peuplent ses pensées, Javotte fait aussi allusion à *La petite sirène* d'Andersen. La scène où, dans un élan nostalgique, elle chante en pleurant et insère sa langue entre les pales de son ventilateur semble faire allusion à celle où la sirène, qui avait «la plus délicieuse voix[28]», se fait trancher la langue par la sorcière de la mer et devient muette : «Je sors ma langue dans un geste d'amour pour moi-même, comme pour aspirer ma nouvelle voix de sirène. Ma langue se glisse entre deux tiges de métal, et est fouettée par l'hélice. Je ramène ma langue, muette.» (*J*, 94) Javotte conserve toutefois et sa langue et sa voix, mais s'émeut toujours elle-même par ses comparatifs avec des personnages de contes merveilleux qui se sont sacrifiés au nom de l'amour. À l'occasion, elle n'hésite pas non plus à recourir à des figures mythiques ou légendaires, telle Méduse, se décrivant elle-même comme «Javotte, la Gorgone irrésistible» (*J*, 54), et à évoquer les métamorphoses des personnages de contes et de récits mythiques lorsqu'elle croit qu'elle se transformera en «monstre de pierre[29]» (*J*, 74) après avoir mangé un morceau de chocolat souillé.

---

26 «Je suis comme une fée dans ses bras. Je veille à exaucer le moindre de ses phantasmes.» (*J*, 56)

27 «Je vais te brûler les mains sur un rond de four.» (*J*, 59)

28 Hans Christian Andersen, «La petite sirène», *Œuvres*, t. I, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 79.

29 Dans *Le fidèle Jean* des frères Grimm, par exemple, le serviteur se change en pierre. On peut aussi y voir une certaine ressemblance avec les contes comme *Le Petit Chaperon rouge* ou *Le loup et les sept chevreaux*, dans

En somme, la mémoire des contes est ainsi retournée de tous côtés, étant rappelée par la narratrice à la fois pour dédramatiser le quotidien en le projetant dans des univers merveilleux et pour accentuer son désespoir en montrant les facettes les plus sombres et violentes des contes, qui viennent supporter ses fantasmes d'autodestruction, de perversion et de cruauté. Les emprunts intertextuels qui se greffent à la narration de *Javotte* forment donc, d'une part, une constellation de modèles imaginaires auxquels la protagoniste peut se comparer et cherche désespérément à s'identifier, afin de s'inscrire dans cette trame merveilleuse, royale ou légendaire, ces différents niveaux de réalité ou de fiction étant tous confondus chez Javotte. Toutefois, et d'autre part, les références et les allusions aux contes sont souvent associées à des événements néfastes, tels que la maladie, la mort et l'abandon : le Petit Poucet sur la trithérapie, la Belle au bois dormant comme sidéenne, etc. Ce traitement déceptif semble mettre en lumière la posture mélancolique de la narratrice : elle répète constamment que les contes ne sont plus ce qu'ils étaient, qu'« on n'a plus les princesses qu'on avait » (*J*, 139). À ses yeux, le genre merveilleux ne peut plus se réaliser autrement que par la déchéance et la violence qu'il recèle. Le rapport mélancolique de Javotte aux contes et au modèle de la princesse, qu'elle admire pourtant, ainsi que sa manière désinvolte de référer à ces textes anciens pour les associer à des situations contemporaines dramatiques ou problématiques soulignent le « comportement intertextuel[30] » variable, voire instable, de l'œuvre, et conséquemment celui de Javotte, qui passe régulièrement de l'euphorie à la dysphorie.

Ce rapport trouble aux contes merveilleux qui caractérise le personnage principal du roman tient aussi à la confusion des références modernes et anciennes dans sa conscience. Javotte baigne dans une culture de masse disparate, où se croisent les univers merveilleux du conte et la culture populaire du tournant du millénaire : *Cendrillon* côtoie ici l'œuvre de Simone de Beauvoir, le répertoire musical de Britney Spears, l'émission *So You Think You Can Dance Canada*, le film *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson, les livres « sirupeux » de Virginia C. Andrews, les romans érotiques de Calixthe Beyala, et le classique *Les quatre filles du docteur March* de Louisa May Alcott.

L'intégration des références et des allusions à *Cendrillon* et aux autres contes dans un contexte contemporain permet ainsi d'instaurer un dialogue entre ces multiples couches référentielles sur un mode parodique. Le lecteur se demande en effet comment une lectrice de roman érotique[31] contemporain et d'Hervé Guibert (*J*, 116), qui veut tenir un journal comme Julien Green et Gertrude Stein (*J*, 121), peut encore nourrir l'illusion d'avoir du « sang bleu » et se servir des héros de contes merveilleux

---

lesquels on remplit le ventre du loup de pierres. Notons également, au passage, la référence à la femme de Loth, changée en statue de sel pour avoir regardé en arrière, dans la Genèse.

30 Tiphaine Samoyault rappelle que « les œuvres font jouer des attitudes distinctes vis-à-vis des textes antérieurs et de leur reprise », tout dépendant du rapport qu'elles entretiennent avec leur modèle. Elle partage ces différentes attitudes entre les comportements intertextuels *euphoriques* (l'admiration, la subversion et les pratiques ludiques) et les comportements intertextuels *dysphoriques* (la désinvolture, la dénégation et l'attitude mélancolique). Voir Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010 [2001], p. 117.

31 « [J]e lis un roman érotique de Calixthe Beyala. C'est un secret, une lecture défendue, peut-être. Je regrette qu'on ne mette plus de livres à l'index ; j'aime me sentir hors-la-loi. » (*J*, 114)

comme comparatifs. Cette hétérogénéité du réseau intertextuel place le personnage au cœur d'une contradiction à la limite de l'invraisemblance. Boulerice semble s'amuser de ces distorsions pour créer le point de vue éclaté de son personnage, montrant à la fois l'empêtrement de Javotte dans ce bagage de contes et son recours nécessaire à ces histoires pour se reconstruire et réaménager la réalité.

De Javotte la princesse à « Javotte-le-succube » (*J*, 101), en passant par la « Gorgone » (*J*, 54) et les allusions aux personnages littéraires comme Irène Fofo[32], les comparaisons récurrentes entre la narratrice et les personnages de fiction, qu'il s'agisse d'archétypes de contes, de mythes ou de créations littéraires contemporaines, signalent une confusion ou une désorientation identitaire chez le personnage romanesque, qui ne semble plus pouvoir se raconter qu'en se raccrochant à d'autres fictions, exposant ainsi sa propre nature « fictionnelle ». Le personnage s'éloigne donc de la représentation réaliste pour se donner à voir intégralement comme l'être fictionnel qu'il est, une variation de princesse de contes de fées catapultée dans les années 2000, qui aurait aimé être « belle comme une légende impossible à prouver » (*J*, 54).

Même si elle admet que les princesses ne sont plus ce qu'elles étaient (*J*, 139), la narratrice de *Javotte* ne repousse donc jamais entièrement ses illusions. Le récit la montre sans cesse en train de replonger dans d'autres fantasmes, surtout des scénarios de vengeance cruelle qui lui siéent davantage, comme dans la scène où elle prononce la formule empruntée au conte des frères Grimm, espérant que les colombes puissent « picosser les yeux » de son ennemie Carolanne (*J*, 129). En analysant plus avant les motifs du personnage et ses actions, nous pouvons voir en effet que, tout en cherchant à se rapprocher des images diverses que les nombreuses adaptations des contes et les autres référents culturels proposent de la figure de la princesse, Javotte finit par s'en éloigner et les transformer pour se tourner vers une apologie jouissive de la méchanceté[33].

ÉLOGE DE LA MÉCHANTE

Présentée dès le départ comme un personnage ambigu, Javotte, comme nous l'avons montré, semble prise entre ses fantasmes royaux inassouvis et ses désirs

32 Le personnage d'Irène Fofo provient du roman de Calixthe Beyala *Femme nue, femme noire* (Paris, Albin Michel, 2003, 223 p.). L'adolescente africaine, qui repousse les valeurs traditionnelles, dit ne vivre que pour deux choses : « voler et faire l'amour » (p. 64). Ses propos irrévérencieux rappellent la teneur et la grandiloquence des affirmations extrêmes de Javotte.

33 En exploitant les personnages cruels et moins populaires des demi-sœurs et de la marâtre de Cendrillon, Boulerice se tourne vers un « éloge de la méchanceté ». Il explique d'ailleurs ce choix, ayant été inspiré par la réaction du public lors d'un opéra pour enfants à Strasbourg : « Lorsque la belle et parfaite Cendrillon était en scène, j'ai remarqué que les enfants s'ennuyaient à mort. Mais dès qu'Anastasie et Javotte, ses demi-sœurs moches et méchantes, arrivaient, les enfants s'amusaient comme des petits fous. J'ai vu qu'il y avait là un filon intéressant. » Propos de Simon Boulerice recueillis par Nathalie Petrowski, **«** Simon Boulerice **:** un enfant pas comme les autres **»**, *La Presse*, 10 novembre 2012, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201211/09/01-4592274-simon-boulerice-un-enfant-pas-comme-les-autres.php (page consultée le 5 avril 2018).

de vengeance, entre différents modèles de bonté et de méchanceté, de beauté et de laideur, aussi bien modernes qu'anciens. C'est donc dans un double mouvement de rapprochement et de distanciation que le personnage de Javotte se construit en réaction au conte de *Cendrillon*, le mettant à mal et s'y comparant à la fois.

Comme la méchanceté est associée au personnage de l'aînée dans les versions littéraires de *Cendrillon*, il n'est pas étonnant de retrouver ce trait de caractère, poussé à l'extrême, chez la narratrice. Sa cruauté gratuite, qui « ne date pas d'hier » (*J*, 78), comme elle l'avoue, est un des seuls traits distinctifs de son homonyme dans *Cendrillon*, qui est décrite comme ayant le même caractère que sa mère[34], véritable marâtre, et ressort surtout par le contraste avec la douceur et la bonté d'âme de Cendrillon.

La méchanceté de Javotte, bien souvent disproportionnée, en devient parodique. Ses scénarios de vengeance, en effet, sont loufoques et peuvent difficilement être pris au sérieux : elle rêve de crever les yeux de la plus jolie fille de son école secondaire, qu'elle jalouse, à l'aide de dards, de becs d'oiseaux et d'un talon aiguille, de faire périr sa mère et sa sœur dans une bassine de Pepsi en les y noyant, simplement parce que sa sœur a bu son reste de boisson gazeuse (*J*, 39). Transposant les actes de violence présents dans les contes en des fantasmes délirants, le roman se transforme en éloge burlesque du mal qui renverse plusieurs scènes et motifs connus de *Cendrillon*.

Par ailleurs, la finale du roman est représentative de la confusion et de l'oscillation constante qui caractérisent le comportement et les désirs de Javotte entre les pôles de la princesse et de son opposante. Cette finale reconduit d'abord la situation initiale de la version de Perrault, où un veuf fortuné et sa jeune fille arrivent dans leur nouvelle demeure[35] : « Un homme souriant et bon apparaît dans le cadre [de la porte]. Derrière lui, douce et discrète, dans l'ombre de son père, ma future demi-sœur. » (*J*, 181) Javotte imagine d'abord positivement la relation qu'elle pourra entretenir avec cette demi-sœur, qui viendrait remplacer la décevante Anastasie : « Je la ferai tournoyer, comme dans *Les quatre filles du docteur March*. » (*J*, 178) Mais comme elle jalouse sa beauté, Javotte se ravise et propose plutôt un pacte de vengeance à Anastasie, dans lequel elles se jurent de détester l'étrangère de toutes leurs forces et de « men[er] la vie dure à cette fille » (*J*, 181) jusqu'à « la détruire » (*J*, 182), comme si la narratrice effectuait en fin de compte un retour *définitif* à la méchanceté. Notons que nous pourrions encore voir là une façon de se rapprocher du conte, où les excès de violence ne sont pas problématisés par les personnages, qui les acceptent d'emblée comme une fatalité. Marthe Robert explique ainsi la cruauté admise et presque normalisée dans les contes :

> [Le conte] se complaît à évoquer des actes sanglants, meurtres, mutilations, sacrifices humains, comme s'il s'agissait là non point de faits révoltants, mais de choses

34 « Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. » Charles Perrault, « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre », p. 278.

35 À la différence du *Cendrillon* des Grimm, où ce sont la belle-mère et ses filles qui viennent habiter chez le père de Cendrillon.

> qui vont de soi. C'est que la cruauté est liée au monde rituel dont il est le lointain reflet et que, bien loin qu'il ait à taire le caractère sanglant de la vie, il est là en quelque sorte pour le manifester. Rien d'étonnant si le sang est partout dans le récit merveilleux, si les jeunes filles se mutilent les pieds au moment de leur mariage (les deux sœurs de Cendrillon, dénoncées par le « sang dans la pantouk ») […] : le sang consacre le passage rituel auquel nul ne peut se soustraire. Le sacrifice sanglant peut aussi s'accompagner d'une ascèse : jeûne complet, interdiction de parler et de rire […], long isolement dans la forêt obscure — de toute façon l'épreuve est la raison d'être du conte, la matière même de son enseignement[36].

Javotte reconduit cet étrange détachement des personnages de contes face à la cruauté qui les entoure. À sa moralité ambiguë s'ajoute un rapport ambigu au conte, celui-ci étant à la fois repoussé et, en définitive, rappelé, comme si le roman ne nous en avait éloignés que pour mieux nous y ramener. Comme si le conte, finalement, la rappelait à elle par la seule caractéristique qu'elle possédait à l'origine : la méchanceté. Les thématiques de la cruauté, de la déception et de la perte se substituent ainsi à celles de la bonté, de la félicité et du succès de Cendrillon dans le conte. Cette permutation significative fait de même ressortir la détresse contemporaine de la jeune narratrice, qui se donne à lire comme une princesse maudite, puisque la seule chose qui ressemble véritablement au conte dans l'état présent de l'existence de Javotte, c'est le drame qu'elle recèle, avant toute finale heureuse : « Je veux le pire tout de suite, et finir légère et heureuse. » (*J*, 171)

Cette (re)valorisation parodique de sa méchanceté, qui provient du conte, finit d'ailleurs par se rapprocher du merveilleux, puisque les fantasmes de destruction de Javotte envahissent la trame narrative et se font de plus en plus invraisemblables. Ils glissent même légèrement vers le fantastique, dans la mesure où ils accentuent le côté diabolique de Javotte.

RETOUR AU MERVEILLEUX

Dans *Javotte*, les modèles de référence de la protagoniste, qui se compare aussi bien à des archétypes comme la princesse qu'à des figures mythiques comme les Gorgones ou des personnages légendaires comme le succube, en viennent à se confondre malgré leur hétérogénéité et entraînent de la sorte la déréalisation du portrait psychologique dressé. La Javotte de Boulerice rejoue le parcours de Cendrillon dans une version parodique, laquelle révèle le désenchantement et l'exacerbation de la violence d'une manière si radicale qu'elle confère au récit une dimension quasi fantastique et merveilleuse.

À ce propos, le philosophe et romancier Pierre Péju, dans l'article « La jeune fille merveilleuse », conçoit que la figure littéraire de la jeune fille, à laquelle se rattache Javotte, recèle en elle-même une sorte de pouvoir de métamorphose qui rappelle le merveilleux des contes traditionnels :

---

36 Marthe Robert, « Préface », Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes*, p. 16-17.

> Tous les récits qui font apparaître la jeune fille appartiennent plus ou moins au genre merveilleux (même lorsque les jeunes filles sont mises en scène par la presse ou la publicité contemporaines). Car il y a une puissance magique de cette créature imaginaire qu'est la jeune fille. La mythologie nous la montre prompte à se métamorphoser lorsqu'elle tente, provisoirement, d'échapper à son destin, mais elle est prédisposée à toutes les métamorphoses. N'étant « rien », sinon ce corps caractérisé par sa seule beauté, elle peut « tout » devenir ! (C'est pourquoi elle a une telle efficacité pour soutenir ou révéler les modes ou changements quels qu'ils soient, ou pour explorer des façons d'être, contraires à l'ordre dominant[37].)

Notant les transformations de sa représentation au cours des siècles et des courants littéraires, Péju souligne que la figure postmoderne de la jeune fille est soumise à de nouvelles exigences, dictées par la société du spectacle :

> La jeune fille ne doit plus, naïvement, chercher à être « la plus belle de tout le pays », mais à être « sexy », « porno-chic », excitante, « déjantée », capable de s'éclater, de se déchirer, de s'enivrer de sensations et d'émotions, mais surtout de se bricoler elle-même, toute seule, un corps et une sensibilité à l'aide de fragments inventés par le marché de l'apparence. Accordés à son insu au système marchand. La *teen-ager* doit devenir « *muteen* » [*sic*] [38] !

Ces traits, on les retrouve justement chez le personnage de Javotte, qui rêve de chirurgie plastique et cherche à plaire aux hommes par tous les moyens. Le rapport au corps et à l'image de Javotte est profondément bouleversé par les modèles de princesses présentés dans les contes et perpétués par la culture populaire. Complexée par la taille de ses pieds (« Je suis la princesse Javotte aux grands pieds et je serai malheureuse toute ma vie. » [*J*, 134]), l'adolescente est obsédée par son apparence corporelle et son héritage génétique. S'observant souvent devant son miroir, elle songe à la chirurgie esthétique pour transformer sa silhouette « androgyne » (*J*, 42) et augmenter sa féminité (*J*, 43). Elle envisage même brièvement une opération qui lui permettrait d'être détruite, puis reconstruite, afin de ressembler à sa rivale aux allures princières (*J*, 163). En plus de ces fantasmes de transformation extrême, Javotte souffre de troubles alimentaires, se faisant vomir « pour avoir la conscience tranquille et le ventre plus plat » (*J*, 19). Le narcissisme et la dénutrition du personnage sont repris du conte de Perrault, où les demi-sœurs de Cendrillon, en plus d'être matérialistes et passionnées par les beaux atours, jeûnent et passent une grande partie de leur temps à se mirer : « Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant leur miroir[39]. » Ainsi, des thématiques que l'on croit souvent contemporaines (les troubles alimentaires et les problèmes d'image chez les jeunes filles) se révèlent d'une troublante intemporalité.

---

37 Pierre Péju, « La jeune fille merveilleuse », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82, 2010, p. 15.
38 *Ibid.*, p. 22.
39 Charles Perrault, *Contes*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968, p. 147.

De même, la conception de l'amour et de la sexualité de Javotte est pervertie par son besoin de se sentir « désirée comme une princesse » (*J*, 58). Ce rapport à la sexualité, laquelle s'affiche clairement, au lieu d'être latente[40] comme dans le conte, l'amène à expérimenter plusieurs relations : tour à tour, Javotte prend ainsi pour amant un homme beaucoup plus âgé qu'elle, qu'elle compare à un prince[41], qui est aussi le père de sa rivale et qui est atteint du VIH, puis elle se lance dans un rapport trouble avec sa voisine Camille et fantasme en même temps sur Luc Harvey, qui la rejette pour ensuite profiter d'elle[42]. De manière dérisoire, elle perçoit même sa courte relation sexuelle avec Luc comme le but ultime de son existence (*J*, 166)[43], à l'instar du mariage, une autre forme d'union qui représente la consécration ultime de l'existence des personnages féminins dans les finales de contes.

Selon Pierre Péju, c'est ainsi que la représentation de la jeune fille postmoderne s'inscrit dans une certaine continuité avec son modèle merveilleux, n'étant « pas si loin de la Princesse des contes[44] ». On peut constater, entre elles, le « [m]ême écart abyssal entre imagerie et réalité vécue. Même abstraction de la figure idéale de la jeune fille, les langueurs sentimentales étant seulement remplacées par une crudité verbale, et des préoccupations non plus rêveuses et amoureuses mais parodiquement sexuelles[45]. » La fascination de Javotte pour les personnages de princesses n'est peut-être pas, en fin de compte, si décalée : la princesse n'étant qu'une image parmi tant d'autres de jeune fille « idéale » soumise au règne des apparences, elle serait plutôt propice à traduire le passage problématique de l'enfance vers l'âge adulte et les transformations physiques et psychiques qui l'accompagnent.

Dans *Javotte*, la mémoire plurielle de *Cendrillon* serait ainsi mise à distance et interpellée pour exacerber le drame identitaire du personnage qui n'arrive pas à trouver *chaussure à son pied*. Ayant perdu tous ses repères dans le monde contemporain,

---

40 Plusieurs contes proposent des récits allégoriques d'éveil à la sexualité ou évoquant le complexe œdipien, selon les théories psychanalytiques. À titre d'exemple, Nicole Belmont rappelle que *Cendrillon* « dépeint [une] adolescente en train de franchir le complexe d'Œdipe ». Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 2008 [1999], p. 214.

41 « Il vient me cueillir dans sa voiture rutilante. J'imagine un prince, un soir de bal. » (*J*, 56)

42 Après avoir rapidement fait l'amour sans avoir pu en profiter vraiment, Javotte est aussitôt plaquée par Luc, qui, estime-t-elle, ne l'a pas *reconnue* comme une princesse, puisqu'il retourne vers une autre. À ce propos, on pourrait lire la scène de la relation sexuelle entre Luc et Javotte comme la subversion de la scène d'essayage de la chaussure de *Cendrillon*. L'interprétation sexuelle que l'on peut tirer de l'introduction du pied féminin dans une chaussure, évoquant la pénétration, semble ici dévoilée par le roman. À l'instar de Freud, qui considère le soulier comme le « symbole des parties génitales de la femme », Jean Bellemin-Noël, dans *Les contes et leurs fantasmes*, fait remarquer que la « censure n'admettrait pas que l'on frôle de trop près la figuration anatomique, elle impose [alors] non seulement la substitution de pied-chaussure aux organes génitaux, mais elle fait permuter places et gestes. L'inconscient y trouve son compte en sous-main ». (Références citées par Elisabeth Lemirre, « Du côté des hommes… », Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre*, p. 413.) C'est aussi l'interprétation qu'en fait Bruno Bettelheim, en considérant, dans la version de Perrault, la pantoufle de verre, « petit réceptacle où une partie du corps peut se glisser et être tenue serrée », comme étant le « symbole du vagin ». Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Pocket, 2007 [1976], p. 392.

43 « J'ai eu ce que je voulais : Luc m'a éjaculé sur le dos. Alors je peux bien mourir. J'ai accompli ce que j'avais à accomplir ici. » (*J*, 166)

44 Pierre Péju, « La jeune fille merveilleuse », p. 22.

45 *Ibid*.

Javotte devient, en quelque sorte, une princesse bipolaire qui se mire dans les images et les modèles des contes afin de faire ressortir avec exagération les fantasmes qu'ils alimentent et les déceptions qu'ils lui causent. Ce faisant, la narratrice semble à la fois faire état de la déchéance du genre merveilleux éclipsé par le roman réaliste, où l'« on n'a plus les princesses qu'on avait » (*J*, 139), et réenchanter à sa manière l'imaginaire de la violence, qui lui permet de se distinguer et d'échapper à sa banalité, amenant finalement le roman plus près du conte.

LA REINE EST MORTE
Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil

+ + +

CARMÉLIE JACOB
Université du Québec à Montréal

> Ce [que ma mère] aurait voulu, c'est que je meure avec elle, contre sa chair, puis l'enveloppant de ma chair. Et puis, ressuscitée, accouchant d'elle, que je poursuive sa vie[1].

Dans *Trois princesses*[2], Guillaume Corbeil réécrit, très librement, *Blanche-Neige*, *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant*[3]. Si les trois contes semblent en effet appeler naturellement un rapport associatif, leurs origines sont pourtant bien diverses : la première version écrite de *Cendrillon* peut être retracée dans la Chine du IXe siècle[4] ; *La Belle au bois dormant* partage un grand nombre d'analogies avec la légende de Sigurd et de Brynhild, qu'on trouvait au XIIIe siècle dans la *Völsunga saga* d'un auteur islandais anonyme, et qui était elle-même basée sur des poésies nordiques beaucoup plus anciennes[5] ; tandis que *Blanche-Neige* ne serait pas apparu avant la fin du XVIIIe siècle[6]. Il est possible que les trois contes suscitent un rapprochement dans

1 Pierrette Fleutiaux, *Des phrases courtes, ma chérie*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. « Domaine français », 2001, p. 14.

2 Guillaume Corbeil, *Trois princesses*, illustrations de Marc Larivière, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », p. 15-16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TP* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Afin de distinguer les contes merveilleux tels qu'ils apparaissent dans l'espace folklorique des variantes de Corbeil, l'italique sera employé pour les premiers, et les guillemets pour les seconds.

4 Plus précisément dans le recueil *Youyang Zazu* de Duan Chengshi, sous le titre « Yè Xiàn », la première variante du type AT 510 (selon la classification Aarne-Thompson), qui rassemble les contes de *Cendrillon* et de *Peau d'âne*. Voir R. D. Jameson, « Cinderella in China », Alan Dundes (dir.), *A Cinderella Folklore Casebook*, New York/Londres, Garland Publishing, 1982, p. 71-97 ; et Carrie E. Reed, « Motivation and Meaning of a "Hodge-podge" : Duan Chengshi's *Youyang Zazu* », *Journal of the American Oriental Society*, vol. CXXIII, no 1, janvier-mars 2003, p. 121-145.

5 Jesse L. Byock, « Introduction », *The Saga of the Volsungs. The Legend of Sigurd the Dragon Slayer and the Magic Ring of Power*, traduction, introduction, notes et glossaire de Jesse L. Byock, Londres, Penguin Books, 2013 [1990], p. i.

6 Voir Steven Swann Jones, *The New Comparative Method : Structural Analysis of the Allomotifs of « Snow White »*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica, 1990, 134 p. ; et surtout Christine Shojaei Kawan, « A Brief Literary History of *Snow White* », *Fabula*, vol. XLIX, nos 3-4, 2008, p. 325-342. On retrouve toutefois bien avant cette date certains motifs du conte — le miroir, le cercueil de verre, l'enfant aux lèvres rouges, à la peau blanche et aux cheveux noirs — à l'intérieur d'autres contes,

notre esprit en raison du fait qu'ils sont largement connus, en Occident surtout, à travers les versions filmiques de Walt Disney[7], qui a apporté aux hypotextes sur lesquels il s'est basé des modifications qui rapprochaient d'autant les scénarios les uns des autres : toutes ses versions se terminent par l'union du prince et de la princesse (y compris *Sleeping Beauty*, qu'il dit pourtant emprunter à Perrault), Blanche-Neige s'y voit affectée comme Cendrillon aux tâches ménagères, et les trois protagonistes rêvent de leur prince dès le début du film, une spécificité absente des variantes traditionnelles.

Néanmoins, au-delà de ce qui est attribuable à Disney, il y a bien, dans ces trois contes, des motifs qui appellent l'association, et qui permettent de les regrouper au sein d'un même ensemble : celui des « contes d'héroïne persécutée ». S'ils ne représentent que 3,6 % des 450 contes-types qui relèvent du merveilleux selon la classification Aarne-Thompson[8], les contes de ce groupe sont largement surreprésentés au sein des variantes connues, et cela vaut aussi pour le corpus des reprises contemporaines de contes, comme en témoigne *Trois princesses*. Trop cohérent pour être un recueil, trop fragmenté pour être un roman, le livre ne se contente pas de regrouper trois réécritures indépendantes, mais fait ressortir les analogies entre ces trois histoires. L'originalité des contes de Corbeil réside toutefois surtout dans le fait qu'ils délaissent à plusieurs moments leur protagoniste pour s'intéresser à leur mère ; ainsi, outre l'habituelle héroïne persécutée, il nous fait voir sa persécutrice et le rapport qui s'instaure entre l'une et l'autre. La focalisation, chez Corbeil, est bigénérationnelle. En nous attachant à l'inscription de ses contes dans une conception du genre de l'héroïne persécutée, dont on verra les caractéristiques à partir du mythe de Psyché et Cupidon, puis en nous concentrant sur les filiations maternelles et les nombreux jeux de miroirs à partir desquels Corbeil construit ses récits, nous verrons que mère et fille ne peuvent s'y définir que l'une par rapport à l'autre, dans une perspective symétrique autant que linéaire.

LES PERSÉCUTÉES : FILLES DE PSYCHÉ

Bien qu'il ne constitue pas une catégorie indépendante de la classification Aarne-Thompson, le sous-genre de l'héroïne persécutée a été observé à plusieurs reprises

---

mais les fonctions (ou allomotifs) de ces derniers ne sont pas suffisamment proches de celles de *Blanche-Neige* pour nous autoriser à les considérer comme des variantes du même conte.

7 Après tout, les trois contes merveilleux qui nous intéressent sont les seuls qui aient été adaptés par Walt Disney de son vivant, hormis ceux issus de la culture romanesque plutôt que folklorique (*Pinocchio*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Peter Pan*, *The Wonderful Wizard of Oz*…).

8 Selon Steven Swann Jones, seize contes-types relèvent de ce genre : « "Rapunzel" (AT 310) ; "The Black and White Bride" (AT 403) ; "Sleeping Beauty" (AT 410) ; "The Supplanted Bride" (AT 437) ; "Little Brother and Little Sister" (AT 450) ; "The Kind and Unkind Girls" (AT 480) ; "Rumpelstiltskin" (AT 500) ; "Cinderella"/"Cap o'Rushes"/"One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes" (AT 510A/510B/511) ; "The Speaking Horsehead" (AT 533) ; "Born From a Fish" (AT 705) ; "The Maiden Without Hands" (AT 706) ; "The Three Golden Sons" (AT 707) ; "Snow White" (AT 709) ; "Our Lady's Child" (AT 710) ; "Crescentia" (AT 712). » Steven Swann Jones, « The Innocent Persecuted Heroine Genre : An Analysis of Its Structure and Themes », *Western Folklore*, vol. LII, n° 1, janvier 1993, p. 14-15.

dans les travaux de folkloristes depuis sa première occurrence en 1927 chez Aleksandr Isaakovitch Nikiforov[9]. En principe, les contes qui y appartiennent sont caractérisés par trois actes, ou temps : l'héroïne se trouve dans une situation initiale où elle est la cible de sentiments de jalousie ou d'hostilité ; après une série d'obstacles, elle parvient à rencontrer et à épouser l'homme qui lui est destiné ; enfin, elle subit dans sa deuxième maison une nouvelle série de persécutions qu'elle devra contrecarrer[10]. Si la version de Perrault de *La Belle au bois dormant*, qui emprunte largement à « Soleil, Lune et Thalie[11] » de Basile, est typique de ce modèle, il arrive assez fréquemment que le troisième acte ne soit pas présent, et seul le premier est nécessaire pour qu'on parle de contes d'héroïnes persécutées ; c'est le cas chez Corbeil, qui ne fait que très peu de place aux hommes dans *Trois princesses*, et parvient ainsi à proposer des réécritures féministes de ces contes dont on a maintes fois dénoncé la passivité de l'héroïne[12].

Cette passivité n'est toutefois pas une constante du genre de l'héroïne persécutée, et il est heureux que les réécritures de Corbeil en fassent la démonstration. Ce préjugé tient à ce que la tradition a principalement retenu les versions d'hommes et en particulier, en France, celle de Perrault[13]. Au contraire, Jack Zipes a montré que

---

9 Nikiforov divisait alors les contes de fées féminins en deux types de schèmes prédominants : les contes de victoire, où la protagoniste améliore sa situation de départ (généralement par le mariage), et ceux sur les souffrances d'une femme ou fille innocemment persécutée. Ses recherches s'arrêtaient cependant au constat de la récurrence d'un scénario particulier qui méritait d'être considéré comme sous-genre et il a fallu attendre la traduction de ses travaux en anglais, en 1973, pour que le sous-genre suscite davantage d'attention. Steven Swann Jones, « The Innocent Persecuted Heroine Genre », p. 13.

10 *Ibid.*, p. 16.

11 « Cinquième journée, cinquième divertissement. Soleil, Lune et Thalie », Giambattista Basile, *Le conte des contes ou Le divertissement des petits enfants*, traduit du napolitain par Françoise Decroisette, Belfort, Circé, 1995, p. 427-431.

12 Voir notamment Marcia L. Lieberman, « "Some Day My Prince Will Come" : Female Acculturation through the Fairy Tale », Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, New York/Londres, Routledge, 1986, p. 185-200.

13 L'une des études les plus connues qui se soit concentrée sur les contes de Perrault est celle de Pierre Saintyves (*Les contes de Perrault [ou les récits parallèles],* suivi de *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances* et de *Les reliques et les images légendaires*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin », 1987, p. 23-494), qui met en lumière la passivité de leurs héroïnes par le classement qu'elle propose : alors que *Le Petit Poucet*, *Barbe-Bleue*, *Riquet à la houppe* et *Le chat botté* seraient des contes d'origine initiatique, ceux qui mettent en scène un personnage-titre féminin seraient d'origine saisonnière : *Les fées*, *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Peau d'âne* et *Le Petit Chaperon rouge*. Si on laisse de côté *Griselidis* et *Les souhaits ridicules*, que Saintyves considère avec raison comme des fabliaux et apologues, on observe que, sur neuf contes merveilleux, quatre sont à ranger dans le sous-genre de l'héroïne persécutée, ce qui constitue une proportion de 44 %. Du reste, les contes qui présentent un personnage-titre féminin s'inscrivent à 80 % dans le sous-genre de l'héroïne persécutée. On est en droit de croire que cette surreprésentation d'un genre qui, comme on l'a mentionné, représente moins de 4 % des contes-types merveilleux de la classification Aarne-Thompson a influencé l'idée générale qu'on s'est faite du conte à partir de la fin du XVII^e^ siècle. Du reste, la classification de Saintyves donne à croire que les contes de Perrault qui présentent des personnages principaux masculins ont un potentiel initiatique, c'est-à-dire qu'ils nous apprennent quelque chose sur la nature humaine, tandis que ceux qui mettent une femme à l'avant-plan n'en font que le symbole des changements saisonniers. Si les théories de Saintyves datent de 1923 et ont depuis été largement contestées — au même titre que les théories cosmologiques auxquelles elles voulaient s'opposer tout en s'en approchant —, elles ont suscité beaucoup de respect au moment de leur publication et nous renseignent sur la façon dont étaient encore envisagés les contes merveilleux au début du XX^e^ siècle, et *a fortiori* les contes d'héroïne persécutée.

le sous-genre comporte plusieurs variantes, surtout sous la plume de femmes, dans lesquelles les protagonistes se rendent maîtres de leur destin plutôt que de dormir en attendant le prince[14]. Ainsi, pour aborder les récits de Corbeil, un regard s'impose sur le mythe de Psyché et Cupidon, qui s'inscrit indéniablement comme l'une des premières inspirations des trois contes qu'il a réécrits, et qui témoigne déjà du rôle d'importance que peuvent y jouer des figures féminines à la personnalité complexe.

Tout le drame de Psyché repose sur sa perfection physique, qui semble l'éloigner du commun des mortels, au sens propre comme au figuré : le bruit court que Vénus se serait « mêlée à la société des hommes » pour donner cette « nouvelle Vénus, qui poss[ède] encore la fleur de la virginité[15] », sous-entendant qu'elle aurait enfanté une mortelle. Furieuse, la déesse demande à son fils Cupidon (l'Amour) de rendre Psyché amoureuse du pire être qui soit, après quoi cette dernière se voit annoncer son mariage avec un monstre cruel. Bien qu'il lui soit interdit de voir le visage de celui qui vient la quérir, Psyché en tombe bel et bien amoureuse, et ses deux sœurs, lorsqu'elles constatent la richesse du palais où elle est installée, en ressentent une jalousie qui les pousse à détruire leur cadette : elles l'incitent à voir le visage de son mari malgré l'interdiction. Ce dernier se révèle être Cupidon, qui part, furieux. Vénus, de son côté, apprend la trahison de son fils, qui fait maintenant d'elle non seulement la belle-mère de Psyché, mais, parce que cette dernière est enceinte, une femme à qui il ne plaît visiblement pas, « à la fleur de l'âge, d'être appelée grand-mère[16] ». Elle soumet donc Psyché à une série d'épreuves, dont la dernière consiste à lui ramener une boîte qui contient un peu de la beauté de Proserpine. Mais Psyché, mue comme Blanche-Neige par l'envie de séduire, ne résiste pas à ouvrir la boîte, dans laquelle « il n'y [a] rien, pas la moindre beauté, rien qu'un sommeil de mort […]. Elle gît, immobile, et n'est plus qu'un cadavre endormi[17] ». C'est Cupidon qui viendra la réveiller en épongeant d'elle le sommeil et en le remettant à sa place, mais Psyché devra ensuite terminer sa mission en allant porter la boîte à sa belle-mère. Cupidon sollicitera pendant ce temps l'aide de Jupiter qui, en intégrant Psyché parmi les dieux et en unissant officiellement les amoureux, parviendra à faire accepter à Vénus son nouveau statut de belle-mère et de grand-mère.

Le mythe préfigure les trois contes non seulement sur le plan des fonctions (l'héroïne subit la persécution de ses sœurs et d'une figure maternelle, et traverse une série d'épreuves dont la dernière la plonge dans un sommeil léthargique duquel l'Amour viendra la réveiller), mais aussi sur le plan des motifs : Vénus tire ses renseignements d'un oiseau dont la fonction est semblable à celle du miroir magique,

---

14 Voir le chapitre « The Tales of Innocent Persecuted Heroines and Their Neglected Female Storytellers and Collectors », Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, p. 80-108. Précisons tout de même que les femmes n'ont pas toujours fait mieux que les hommes sur ce plan : il suffit de lire les contes de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont pour voir que l'idée selon laquelle les femmes devaient être jolies et discrètes n'était pas transmise que par des plumes masculines.

15 Apulée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, traduit et annoté par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1975, p. 142.

16 *Ibid.*, p. 183.

17 *Ibid.*, p. 192.

et Psyché a pour tâche de trier des grains et reçoit les conseils d'un arbre[18]. Ce qui retient notre attention, cela dit, c'est que cet ancien récit d'héroïne persécutée, en plus d'exiger de Psyché qu'elle fasse elle-même ses preuves, mettait déjà de l'avant certaines questions relatives à la féminité et aux filiations maternelles qui ont été mises de côté dans les variantes occidentales des contes qui nous sont parvenues depuis Perrault — voire depuis Basile et Straparola —, et qui font retour dans les réécritures de Corbeil, en proposant aussi une bifocalisation : un regard double sur la mère et la fille, sur la persécutrice et la persécutée.

Évidemment, les récits de Corbeil, comme le mythe qui nous est parvenu par Apulée, ne participent pas du conte de fées, dont l'une des caractéristiques est de « poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis[19] » ; ils peuvent donc accorder plus d'importance aux dilemmes des personnages, faire de ceux-ci des figures tridimensionnelles. Dans les deux versions, toutefois, ce privilège reste l'apanage des personnages féminins. Comme Cupidon (« cet étourdi fieffé, […] qui, armé de flammes et de flèches, court, çà et là, dans les maisons d'autrui, brouille tous les ménages, commet impunément des actes si abominables et ne fait rien qui vaille[20] ») et Jupiter (qui n'exige de Cupidon, en paiement de son service, qu'une « fille d'une beauté éclatante[21] »), les personnages masculins de Corbeil sont constamment partagés entre l'action et la sexualité[22], incapables de voir la femme au-delà de son corps. Dans son « Blanche-Neige », le roi choisit au hasard les régions qu'il attaque, et si, lorsqu'il apprend que sa femme veut un enfant, il « galop[e] jour et nuit », « embroch[ant] quelque dindon sauvage qui pass[e] par là » (*TP,* 15-16) sans quitter son cheval lorsque la faim l'assaille, ce n'est que parce qu'il veut mettre fin le plus rapidement possible à cette tâche et retourner au champ de bataille. La bibliothèque n'est fréquentée que par des hommes qui veulent contempler Blanche-Neige. Le chasseur ne sauve celle-ci que parce qu'il est ému d'imaginer, sous la poche de jute qu'elle porte volontairement en guise de robe, « les contours de hanches délicates et de petits seins ronds et fermes » (*TP*, 37), mais, puisqu'il lui faut bien rapporter un cœur à la reine, il n'hésite pas à tuer une orpheline du même âge dont les charmes

18 Ces deux motifs sont présents dans le *Aschenputtel* des frères Grimm, mais aussi dans bon nombre d'autres variantes de *Cendrillon*. Voir l'anthologie préparée par Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 2007, 423 p.

19 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 20. Comme l'observe avec justesse Marion Gingras-Gagné, par contre, dans *Trois princesses*, plutôt que de « s'éloigner du conte en proposant "autre chose", la subversion se fait à l'intérieur même de la structure que nous connaissons bien », c'est-à-dire que Corbeil tente de creuser les motivations psychologiques qui poussent les personnages à agir d'une certaine façon, mais qu'il n'inverse pas *a priori* leurs actions au sein d'un pastiche ironique comme on le voit souvent. Marion Gingras-Gagné, « *Trois princesses*. Les contes détournés de Guillaume Corbeil », *Le fil rouge*, 23 juin 2016, en ligne : https://chezlefilrouge.co/2016/06/23/trois-princesses-les-contes-detournes-de-guillaume-corbeil (page consultée le 5 avril 2018).

20 Apulée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, p. 144.

21 *Ibid*., p. 194.

22 La seule exception à cette règle est le prince de « Cendrillon », qui subit au contraire la pression de répondre à ces stéréotypes : au moins aussi complexé que Cendrillon, il ne se cache dans une armure virile que pour mieux dissimuler sa vulnérabilité. À travers ce personnage, Corbeil effleure l'idée selon laquelle les protagonistes masculins sont aussi prisonniers de l'action que les protagonistes féminines le sont de l'inaction.

le laissent de glace. Les nains, une fois leur amie morte, disposent allègrement de son corps selon un système de garde partagée, jusqu'à ce que le prince leur en offre un bon prix, ravi de mettre la main sur un si charmant cadavre — toutes ses autres femmes ont fini par le blaser par leur discussion. Les pères de Cendrillon et de la Belle au bois dormant ne sont guère mieux dépeints : le premier acquiesce à tout ce qu'on lui demande, tandis que le deuxième est rongé par le désir pour sa fille.

Cette immodération pourrait être reprochée à l'auteur s'il ne s'agissait pas simplement pour Corbeil d'effectuer un renversement des rôles connus, les personnages féminins étant chez Perrault, et dans le *Sneewittchen* des frères Grimm[23], présentés de façon élémentaire. Blanche-Neige et la Belle au bois dormant, héroïnes dont la principale action consiste traditionnellement à être plongées dans un coma profond, deviennent ainsi chez Corbeil des personnages fortement intellectualisés, mais incapables d'extérioriser leurs pensées dans un monde obnubilé par l'apparence. La première, au moment où elle s'apprête à mourir d'avoir croqué la pomme empoisonnée, tente de rédiger sur sa peau l'œuvre magistrale à laquelle elle travaillait mentalement («Tant pis si mon corps meurt, il faut sauver mon œuvre.» [*TP*, 51]), mais les nains ne verront que de la saleté dans ces lettres tracées avec la suie du foyer, qu'ils s'empresseront de faire disparaître. La Belle au bois dormant est pour sa part emprisonnée dans l'armure de dons que lui ont forgée les douze fées : «Si on lui posait une question, elle ouvrait la bouche et s'entendait débiter des propos qu'elle n'avait pas anticipés, des phrases mielleuses et insignifiantes […].» (*TP*, 126) La princesse de ces deux contes est comme Psyché : «des nations entières ont beau être unanimes à vanter sa beauté, elle, elle la déteste», car on ne l'admire que comme on «admire une statue habilement ciselée[24]». Cendrillon, quant à elle, n'est pas prisonnière de cette beauté[25], mais elle l'est de son désir de beauté, un mal qui ronge aussi toutes les figures maternelles du récit.

LES MÈRESÉCUTRICES

Avant de nous intéresser à la figure de la mère, dont la place dans l'œuvre est aussi cruciale — malgré le titre — que celle de la princesse, un rappel mérite d'être fait quant à sa définition au sein du conte de fées[26]. Dans une analyse du bien connu

23 Dans le cas des transcriptions des Grimm, nous préférons parler spécifiquement de leur variante de *Blanche-Neige*, car certains de leurs contes font une place beaucoup plus intéressante aux personnages féminins, notamment *Fitchers Vogel* (le plus souvent traduit par *L'oiseau d'Ourdi*), un conte qui rappelle *La Barbe bleue* de Perrault, mais dont la protagoniste déjoue son tortionnaire par la ruse. À cet égard, il vaut la peine de rappeler que la plupart des informateurs des frères Grimm étaient en fait des informatrices, et que les frères Grimm avaient le désir non pas d'écrire des contes, comme Perrault, mais d'en offrir des transcriptions fidèles à la tradition orale. Sur le sujet, voir Jack Zipes, *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimm's Folk and Fairy Tales*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2015, 267 p.

24 Apulée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, p. 145.

25 Corbeil, malgré certaines références à la version de Disney (la marâtre enferme Cendrillon au moment de l'essai de la chaussure, et c'est un rat — chez Disney, une souris — qui la délivre), est ici fidèle à Perrault, en ce qu'il donne à penser que Cendrillon n'est pas la plus belle de la famille.

26 Et, au passage, quant à sa définition dans l'histoire : comme le montre l'historienne Élisabeth Badinter, «[à] la fin du XVIIIe siècle, l'amour maternel fait figure de nouveau concept» (*L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1980, p. 134), l'enfance elle-même étant un nouveau concept.

recueil de réécritures de contes qu'a signé Pierrette Fleutiaux[27], Mélanie Dulong observe avec justesse que « le mot "reine" représente métonymiquement l'ensemble des personnages féminins qu'on retrouve dans les contes de fées[28] », en ce sens que la princesse et la reine ne sont, dans le conte merveilleux, que deux phases d'une même quête, tout comme, dans les contes initiatiques où trois enfants cherchent à accomplir un même but, les deux aînés ne représentent toujours symboliquement que des doubles primitifs du cadet. De la même manière, « mère » et « belle-mère » (dans ses deux acceptions, qu'il s'agisse de la marâtre, comme dans *Cendrillon*, ou de la *mother-in-law*, qu'on a vue dans le mythe de Psyché) sont interchangeables dans les contes, n'étant que deux pendants manichéens d'un même personnage : la bonne mère et la mauvaise mère, celle qui chérit et celle qui punit[29]. En témoigne d'ailleurs le fait que, dans la version qui figure dans la première édition des *Kinder- und Hausmärchen* (1812), de même que dans de nombreuses autres variantes traditionnelles, Blanche-Neige n'a pas de marâtre : c'est sa mère qui en est jalouse, détail que les Grimm ont choisi d'adoucir dans les versions subséquentes de leur recueil[30].

Dans son œuvre, Corbeil développe principalement quatre figures maternelles : les mères des trois princesses, et la marâtre de Blanche-Neige[31]. Pour aucune cependant la maternité n'advient comme un événement heureux, l'enfant évoquant chaque fois à la mère soit son propre vieillissement, soit sa haine de soi. Réfléchissant à la notion d'infanticide à partir des théories psychanalytiques de Françoise Couchard[32] et de Judith Herman et Helen Lewis[33], Lori Saint-Martin observe que

> [s]upprimer la fille permet à une mère de se venger de ses blessures narcissiques sur une plus petite et plus faible que soi. Mais l'infanticide signifie aussi la fin de la lignée féminine, la fin d'un espoir de recommencement qu'incarnait la petite réplique d'elle-même. […] [L]a mère infanticide obéit à une pulsion suicidaire[34].

Cela ne signifie évidemment pas qu'aucune femme n'aimait son enfant au temps de Perrault ou de la naissance des variantes folkloriques de *Cendrillon* et de *La Belle au bois dormant*, mais que l'idée de maternité n'avait pas la valeur qu'on lui accorde aujourd'hui, ni celle qu'elle prenait déjà au moment où les Grimm reçoivent et transcrivent des contes oraux.

27 Pierrette Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 250 p.

28 Mélanie Dulong, *Corps de femmes et contes de fées. Une étude de « La femme de l'Ogre » de Pierrette Fleutiaux, et* Peau d'âne *de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 35-36.

29 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 106.

30 Voir à ce sujet Christine Shojaei Kawan, « A Brief Literary History of *Snow White* », et Pascale Auraix-Jonchière, « La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de "Blanche-Neige" », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, nº 20, 2014, en ligne : http://ilcea.revues.org/2787 (page consultée le 5 avril 2018).

31 La belle-mère de Cendrillon est bien présente dans le livre, mais elle reste unidimensionnelle, semblable aux marâtres qu'ont proposées Perrault, les frères Grimm et Disney.

32 Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1991, 224 p.

33 Judith Lewis Herman et Helen Block Lewis, « Anger in the Mother-Daughter Relationship », Toni Bernay et Dorothy W. Cantor (dir.), *The Psychology of Today's Woman : New Psychoanalytic Visions*, Hillsdale, Analytic Press, p. 139-163.

34 Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 90.

Que les mères, chez Corbeil, procèdent ou non à l'infanticide — réel ou symbolique —, elles sont toutes sujettes à cette pulsion suicidaire.

Le livre s'ouvre sur la mère de Blanche-Neige qui s'observe dans le miroir, visiblement critique de son apparence physique, et qui en vient à penser qu'« il serait merveilleux d'avoir la peau blanche comme la neige, les cheveux noirs comme l'ébène, les lèvres rouges comme le sang » (*TP*, 14). Ce n'est pas, comme dans toutes les variantes du conte qui font appel au motif des trois couleurs, chez sa fille qu'elle souhaite voir cet agencement, mais sur son propre visage, qu'elle tente d'abord de faire peindre, sans succès. La réflexion selon laquelle plus elle vieillit, plus elle ressemble à sa mère lui donne ensuite l'idée de tomber enceinte, et de faire parallèlement s'unir deux beaux adolescents aux peaux blanches, aux cheveux noirs et aux lèvres rouges ; quand leurs enfants naîtraient, elle les interchangerait. Ainsi, « [e]n la regardant, on dirait Votre Majesté, la princesse est votre portrait tout craché, et quand on verrait son enfant, on dirait Votre Altesse, je vous regarde et c'est votre mère que je vois » (*TP*, 20). Pour la reine, la filiation est renversable : si sa mère lui a légué le visage qu'elle déteste, sa fille, elle, pourra lui donner celui dont elle rêve. Dès l'accouchement, elle déteste l'enfant issu de sa chair, alors qu'elle considère comme « sa fille, sa vraie fille » (*TP*, 22) l'enfant qu'elle ne s'est pas contentée d'engendrer, mais d'imaginer et de créer. S'il n'y a pas d'infanticide réel (sa fille biologique grandira hors du château), il y en a bien un symbolique, en ce qu'il s'est opéré une rupture de la lignée, et la pulsion suicidaire est confirmée par le fait qu'une fois cette action accomplie, la reine meurt le sourire aux lèvres, voyant dans le miroir un reflet qui correspond davantage aux traits de sa fille adoptive qu'aux siens. Cette mort hâtive est certainement la meilleure façon d'accomplir son souhait, car comme le souligne Couchard, « le retour au même, à l'identique, est […] une illusion qui berce toute mère, mais qu'elle perd normalement dès qu'elle a renoncé à faire coïncider l'enfant réel avec un enfant imaginaire, paré de toutes les perfections[35] » ; or, si cette mère avait nourri l'espoir que, sa fille, elle « la maquillerait, la coifferait, lui achèterait des habits plus spectaculaires que le plus magnifique coucher de soleil » (*TP*, 20), la suite du conte donne à croire qu'elle aurait rapidement été désillusionnée, la Blanche-Neige de Corbeil refusant toute forme d'accessoire cosmétique[36].

---

35 Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles*, p. 157.

36 Cette reine, au contraire, ne veut d'emblée un enfant que pour reproduire une composition esthétique qui l'a marquée, comme l'observe Corbeil lui-même dans un entretien avec Marie-Louise Arsenault (*Plus on est de fous, plus on lit*, 28 avril 2016, en ligne : http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/6630/guillaume-corbeil-trois-princesses-unite-modele [page consultée le 5 avril 2018]). Cela vaut pour la version de Corbeil comme pour de nombreuses variantes (voir à ce sujet les études de Christine Shojaei Kawan et de Steven Swann Jones citées plus haut, et Monika Kropej, « *Snow White* in West and South Slavic Tradition », *Fabula*, vol. XLIX, nos 3-4, 2008, p. 218-243), dont celle des frères Grimm : « Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver et les flocons de neige tombaient du ciel comme du duvet, une reine était assise auprès d'une fenêtre encadrée d'ébène noire, et cousait. Et tandis qu'elle cousait ainsi et regardait neiger, elle se piqua le doigt avec son aiguille et trois gouttes de sang tombèrent dans la neige. Et le rouge était si joli à voir sur la neige blanche qu'elle se dit : "Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre!" » Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes/Märchen*, traduits de l'allemand par Marthe Robert, Gallimard, coll. « Folio. Bilingue », 1990 [1976], p. 107.

Alors que la mère de Blanche-Neige n'occupe généralement que quelques lignes du conte, qui visent à faire connaître son souhait d'enfanter, l'auteur lui consacre ici le quart de sa première histoire. Une proportion au moins aussi grande est ensuite dévolue à l'examen des sentiments de la marâtre, qui est encore une jeune fille lorsqu'elle entre au château, et qui, comme dans le conte, n'a de cesse d'interroger son miroir magique pour s'assurer qu'elle est la plus belle. Jusqu'à ce qu'elle apprenne qu'il lui préfère Blanche-Neige, elle parvient à contrôler sa haine de sa belle-fille en faisant bâtir pour celle-ci, à l'intérieur du château, un second château dont les murs la préservent de voir les charmes de l'enfant. Ensuite, son premier désir de vengeance ne s'exécute pas sur Blanche-Neige, mais sur la mère de cette dernière, dont elle déterre le cadavre pour le lancer d'une tour « si haute qu'elle eut le temps de reprendre son souffle avant d'entendre les os se fracasser contre les rochers[37] » (*TP*, 34). La première reine aurait donc gagné son pari : quand on pense à Blanche-Neige, on pense aussi naturellement à elle, et, de la même façon que le visage de la fille devait se refléter sur celui de la mère, le meurtre de la fille est accompli métonymiquement par celui, symbolique, de la mère. À l'instar de la marâtre des autres variantes, celle de Corbeil ne se contente pas de la symbolique :

> La reine mandata un chasseur pour qu'il amenât sa belle-fille dans la forêt et la tuât. Non, pas sa belle-fille, se reprit-elle aussitôt, car comment pouvait-on être belle accoutrée de la sorte ? Sa fille par alliance, alors. Mais encore, le mot fille la gênait.
> — Emmène dans la forêt cette… chose par alliance et tue-la. (*TP*, 34)

Ironiquement, le chasseur lui rapportera le cœur de la fille biologique de sa prédécesseure, mettant officiellement fin à la lignée qu'elle souhaitait rompre. Pour le meurtre réel de Blanche-Neige, la marâtre l'accomplira d'elle-même grâce à la traditionnelle pomme empoisonnée.

Alors que les deux premières figures maternelles recourent à l'infanticide, les deux autres se contentent du suicide symbolique, dont l'objectif est le même : éviter de devoir se heurter à un double de soi-même. La première, la mère de Cendrillon, a épousé un homme qui, pour lui offrir le mariage dont elle rêvait, est devenu palefrenier des écuries du roi. La pauvreté dans laquelle elle vit lui paraît insoutenable en comparaison du palais qu'elle a visité, et il en va de même des imperfections de son corps une fois qu'elle a vu le portrait idéalisé qu'a réalisé d'elle le meilleur peintre qu'ait pu trouver le roi. Dès qu'elle tombe enceinte, elle dépérit lentement, au point de se désagréger complètement après avoir accouché. Tandis que les autres filiations présentées donnent à voir une rupture, la relation entre Cendrillon et sa mère morte procède plutôt d'une symétrie que nous analyserons plus loin.

---

37 Cette scène, qui se répète une deuxième fois dans le conte de Corbeil, n'est pas sans évoquer la vengeance de Psyché sur ses deux sœurs, laquelle, beaucoup moins tendre que la Cendrillon de Perrault qui « fit loger ses sœurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour » (Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, édition critique de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1981, p. 177), les incite plutôt, l'une après l'autre, à se lancer dans le vide : « [leurs] membres, roulant sur les saillies des rochers, sont déchirés, [leurs] chairs mises en lambeaux » (Apulée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, p. 172).

Quant à la mère de la Belle au bois dormant, elle n'a pas eu la chance de son homologue grimmien ou perraltien de voir exaucé magiquement son souhait d'avoir un enfant malgré une évidente stérilité. Comme dans « Blanche-Neige », où l'enfant n'est pas le résultat d'un souhait mais d'un processus de création, dans « La Belle au bois dormant », la princesse naît de l'union entre la reine et un mendiant, abattu par les hommes du roi dès qu'il sort de la chambre nuptiale. À son tour, la mère de la Belle au bois dormant dépérit dès qu'elle est enceinte, et ne souhaite visiblement pas développer de relation avec l'enfant qui lui rappelle cette expérience. Si le roi se réjouit des nombreux charmes dont les fées dotent sa fille, la reine en ressent plutôt un soulagement :

> Son secret était en sécurité, sa fille ne ressemblerait pas au mendiant. Mais d'abord et avant tout, ce qui la réjouissait, c'était qu'elle ne lui ressemblait pas à elle. Sa laideur était enterrée sous les qualités que lui impartissaient les douze fées. Jamais elle n'aurait pu regarder sa fille dans les yeux en sachant qu'elle la haïssait comme elle-même avait haï sa mère, cette petite bonne femme aussi large que haute et aux membres potelés. (*TP*, 111 et 113)

Pourtant, c'est elle qui finit par haïr sa fille :

> Du coin de l'œil, en s'efforçant de sourire, elle regardait sa fille danser, boire et manger. Elle avait l'impression d'être née dans le mauvais corps. À qui appartenaient donc ces cheveux huileux, ces jambes courtes, ce large bassin ? Ce n'était pas ainsi qu'elle se voyait dans ses rêves. […]
> En regardant sa fille grandir, c'était comme si elle assistait de l'extérieur à la vie à laquelle elle n'avait pas eu droit. (*TP*, 120-121)

Alors que, dans les variantes de *La Belle au bois dormant*, la persécutrice est la mauvaise fée — ou, plus objectivement, celle qu'on a omis d'inviter à la fête —, dans la réécriture de Corbeil, l'oppression que ressent le personnage principal est créée par ce qui se présentait de prime abord comme des adjuvants : les « bonnes » fées la claustrent dans un corps et des manières qui ne sont pas à elles, tandis que sa mère, jalouse, la trouble par son indifférence.

Inversement, la fin de ce dernier conte révèle que la « mauvaise fée » qui s'est fait voir à la fête sans y être invitée était en fait Blanche-Neige, et que le sens de l'étrange incantation qu'elle avait prononcée à cette occasion et qui était restée cryptée était : « *Nous t'invitons à déchirer ton enveloppe. La princesse est morte. Tu peux maintenant quitter le royaume de la beauté.* » (*TP*, 133 ; l'auteur souligne.) Ainsi, il n'y a pas que les mères, dans l'œuvre, qui rejettent la filiation : Blanche-Neige et la Belle au bois dormant procèdent à un matricide symbolique, réaction qui « peut s'exprimer par une négation totale de la mère : rejet définitif de son mode de vie, choix d'une autre figure pour la remplacer, neutralisation de son influence et de son pouvoir[38] ». Dans ce cas-ci, la négation s'effectue par le rejet du mode de vie, leurs deux mères — mais

38 Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 52.

aussi toutes les autres figures maternelles du livre — étant claquemurées dans un idéal de beauté qu'elles ne peuvent atteindre et qui les dévore. Or, selon Saint-Martin,

> [s]i la fille rejette sa mère […], c'est pour ne pas partager son statut dévalué et sa subordination sociale et économique, pour ne pas être obligée de vivre, comme elle, chargée d'entraves, dans la honte et l'épuisement du corps trop fertile. En s'éloignant de la mère, la fille croit pouvoir échapper au destin usuel[39].

Elle ajoute que « la fille ne rejette pas sa mère en tant que personne, mais plutôt la vie de la mère, faite de misères, de maternités non désirées, de solitude et de chagrins sans fin[40] ». Alors que les contes traditionnels mènent à l'accomplissement du « destin usuel », les réécritures de Corbeil renversent le schème habituel en proposant son rejet par les protagonistes, qui cherchent à se détacher d'un corps qui leur colle à la peau et dont elles ont vu leurs mères incapables de se dépêtrer.

Si la fin du livre signale la réussite de ce rejet, les deux récits montrent constamment cette quête, qui passe par l'intellectualisation. Blanche-Neige refuse d'accorder la moindre importance à son corps, et c'est toujours vêtue d'une poche de jute et coiffée d'une queue de cheval qu'elle se rend à la bibliothèque. Au cours de son séjour dans la maison des nains, elle ne se livre pas à des tâches domestiques comme ses sœurs des variantes traditionnelles, mais part de considérations sur son corps pour développer une pensée philosophique sur le monde, qu'elle rédige mentalement. Alors que l'activité intellectuelle se double pour elle d'un rejet du corps, Blanche-Neige aurait été bien embêtée de tomber, au fil de ses lectures, sur le discours de Luce Irigaray, qui prône que le livre « est en continuité avec [le] corps », la maternité consistant non pas seulement à enfanter, mais à « créer la personne qu'on a devant soi, créer de l'art, créer un style de vie[41] ». Cela dit, si Blanche-Neige répond d'une certaine façon à l'injonction d'Hélène Cixous de s'écrire, d'écrire sur son corps[42], elle la prend un peu trop au pied de la lettre, se servant dans un premier temps de chaque partie de son corps comme d'un accessoire mnémotechnique (*TP*, 46), puis, dans l'urgence de l'agonie, « rédige[ant] les grandes lignes de son livre sur sa peau blanche » (*TP*, 51). Pour la protagoniste, il ne s'agit pas de dire le corps féminin pour se réapproprier un discours qui aurait jusque-là été l'apanage des hommes, mais de l'objectifier elle-même pour contrer l'objectification masculine qui est son lot tout au long du conte, en en faisant le support de son esprit, en lui faisant porter sa création. En ce sens, Blanche-Neige, incomprise, est comme le voulait Corbeil proche de « Nelly Arcan, la femme qui veut dire quelque chose, mais qu'on persiste à aplatir en une belle image[43] », à l'exception que l'auto-objectification du corps suit avec Blanche-Neige une voie opposée, qui rejette la sexualité et la séduction.

---

39 *Ibid.*, p. 78.

40 *Ibid.*, p. 79.

41 Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1981, p. 63.

42 Voir Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010, p. 35-68, et plus particulièrement les pages 44 à 46.

43 Guillaume Corbeil, cité dans Mario Cloutier, « Guillaume Corbeil : comptes de fées » [entretien], *La Presse*, 15 avril 2016, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201604/15/01-4971528-guillaume-corbeil-comptes-de-fees.php (page consultée le 5 avril 2018).

Quant à la Belle au bois dormant, on comprend qu'elle aimerait accomplir la même chose que Blanche-Neige, prise comme elle dans un corps qui ne lui paraît pas être le sien. Alors que cette dernière se demande : « [S]uis-je belle parce que je ressemble à une belle femme, c'est-à-dire à quelqu'un que je ne suis pas ? » (*TP*, 41), la Belle au bois dormant, dont le père fait faire chaque année une statue, en vient à croire qu'elle « n'[est] pas la princesse, mais une de ses statues » (*TP*, 123). Ainsi, il lui semble impossible de regagner un contrôle sur sa vie : « Elle avait entendu les rumeurs voulant qu'une menace la guettât. Mais au fond d'elle-même, elle le savait, il ne lui arriverait rien. La princesse la protégeait de tout, sa vie serait heureuse et elle aurait beaucoup d'enfants. Quelle tristesse ! » (*TP*, 127) Ce n'est qu'une fois débarrassée de ses douze dons par le sort de Blanche-Neige, la treizième fée, qu'elle peut décider elle-même de sa vie, un acte qui passe aussi par la création. Alors que le prince qui assiste à son réveil lui raconte *La Belle au bois dormant*, elle pouffe de rire en entendant la fin, qui correspond à la fatalité décrite ci-dessus : « Ma fin, la vraie, je vais devoir l'écrire moi-même, ici, maintenant. » (*TP*, 136) Autrement dit, la Belle au bois dormant devra, pour tuer la mère, *s'enfanter* elle-même.

À bien des égards, la Blanche-Neige et la Belle au bois dormant de Corbeil sont similaires, et leurs histoires, en se répondant, procèdent d'une indéniable symétrie. Celle de Cendrillon participe aussi de cette géométrie qui touche toute l'œuvre, marquée du début à la fin par le motif du miroir.

DU CHÂTEAU AU PALAIS DES GLACES

Ce *topos*, à l'origine de la rivalité œdipienne racontée dans *Blanche-Neige*, ne se retrouve habituellement pas dans les variantes de *Cendrillon* ni de *La Belle au bois dormant*. Chez Corbeil, toutefois, il est omniprésent. Nous verrons en fin de parcours qu'il se manifeste dans la structure du livre, qui, en le répercutant, parvient à donner l'impression qu'il est entièrement fait de miroirs ; mais il faut d'abord nous intéresser à la présence de ce motif dans « Cendrillon », où il définit entièrement le lien entre la mère et la fille.

« Blanche-Neige » et « La Belle au bois dormant », les premier et dernier contes, présentent comme on l'a vu des analogies frappantes dans la façon dont leurs personnages composent avec le statut de princesse et le rapport à la mère. À cet égard, Cendrillon ressemble très peu aux deux autres protagonistes : loin de rejeter ou de tuer sa mère, qu'elle n'a jamais connue, elle l'idéalise et répète, sans le savoir, plusieurs de ses gestes à l'identique. Mais alors que les reines et les princesses des autres contes ne se sentent pas à l'aise dans leur posture royale, les unes parce qu'elles sentent qu'elles n'ont pas les charmes nécessaires à une telle position, les autres parce qu'elles la rejettent, Cendrillon et sa mère ont l'impression d'être condamnées à une vie ordinaire alors qu'elles se voient princesse et reine. Conséquemment, elles ne sont pas tout à fait claustrées, comme les autres, dans un corps qui n'est pas le leur, mais narguées par une image, un reflet que, tel Narcisse, elles tentent de toucher.

La mère de Cendrillon, malgré ses charmes ordinaires, produit un coup de foudre chez un homme qui voit en elle la plus belle femme qu'il ait jamais rencontrée. Lorsque le roi, impressionné par l'ardeur de ce dernier à nettoyer l'écurie, lui demande ce qu'il aimerait recevoir en guise de remerciement, il demande que le meilleur peintre du royaume réalise le portrait de sa femme dans un médaillon. Plutôt que de peindre la femme telle qu'il la voit, cependant, l'artiste choisit de représenter celle que son mari lui décrit. Si le palefrenier semble voir dans l'image du médaillon un fidèle reflet de son épouse, celle-ci est d'abord émue par la beauté qu'elle y observe, mais se retrouve rapidement en compétition avec cette image. Elle en vient à chercher le médaillon chaque fois qu'elle fait l'amour pour oublier l'image qu'elle a d'elle-même et se fondre dans sa sublimation, mais est vite rappelée à la réalité : « Un soir, son reflet apparut sur la petite vitre qui recouvrait la peinture et, en voyant son véritable visage se superposer à son portrait, elle fut frappée par la grossièreté de ses traits, approximatifs et brouillons. » (*TP*, 65) Dès ce moment, elle maigrit et se flétrit, et ne trouve de consolation que dans la contemplation de son portrait, où elle finit par se perdre entièrement :

> Quand le sommeil la gagna, dans la monture du médaillon elle vit cette autre femme lui sourire, se retourner et s'éloigner. Elle la suivit à travers les rues de son royaume. Ici, les choses avaient une texture différente. Les couleurs étaient plus vives, plus nettes. Elle entra dans une maison somptueuse où, au son d'une musique qu'elle n'entendait pas, elle la voyait tournoyer et virevolter avec aisance. Sa robe se gonflait, ses cheveux volaient d'une épaule à l'autre. (*TP*, 66)

On sait que l'un des thèmes de prédilection de Corbeil est le narcissisme à l'ère du *selfie* et des réseaux sociaux, qu'il a notamment exploré dans *Cinq visages pour Camille Brunelle*, la première pièce de sa trilogie intitulée « Les colonies de l'image ». Or, c'est encore ce thème qui transparaît dans ce passage de *Trois princesses*, bien que l'auteur n'ait pas choisi de transporter ses personnages de contes dans un espace contemporain : le portrait tel que l'a exécuté le peintre évoque le *photoshoppé*, l'*instagrammé*, qui est la quasi-nécessité de l'égoportrait réussi — celui qui est *liké*, mais surtout contemplé par personne autant que par son auteur[44]. Admirant ce portrait sublime, mais ne pouvant y accéder complètement, se fondre à lui, la mère de Cendrillon dépérit aussi sûrement que Narcisse : comme lui, qui « a perdu ce teint dont la blancheur se colorait d'un éclat vermeil ; […] son air de santé, ses forces et tous les charmes qu'il admirait naguère[45] », elle n'est « bientôt plus qu'une croûte de chair blanche et sèche, ceinte de cheveux gris et huileux » (*TP*, 67). Dès qu'elle a accouché, elle devient si faible qu'« en la serrant contre lui, son mari la f[a]it craquer

44 Dans l'entretien avec Marie-Louise Arsenault cité plus haut, Guillaume Corbeil raconte qu'il transporte toujours avec lui, lorsqu'il travaille sur l'image, une photo d'Helmut Newton sur laquelle on voit une femme auprès d'un mannequin qui en est sa représentation, et qui cherche à être le plus fidèle possible à ce double d'elle-même (*Plus on est de fous, plus on lit*, 28 avril 2016). Sa réécriture de Cendrillon témoigne bien des effets de cette muse.

45 Ovide, *Les métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudau, traduit du latin par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1992, p. 122 (livre III, 468-497).

comme une feuille morte », dont les écailles s'envolent ensuite (*TP*, 67), une fin qui rappelle, quoi qu'elle soit moins glorieuse, la métamorphose végétale de Narcisse en « fleur couleur de safran[46] ».

Cendrillon ne verra donc sa mère qu'à travers son portrait, et la filiation suit ici un parcours contraire à celui proposé dans les deux autres contes. La protagoniste marche sans le savoir dans les traces de sa mère, devient son double, obsédée elle aussi par le portrait du médaillon : « — Un jour, maman, je serai aussi belle que toi. » (*TP*, 68) Et comme sa mère, elle court à sa perte en tentant de devenir sa propre représentation sublimée, qu'elle aperçoit dans l'étang — l'évocation du mythe est cette fois quasi explicite —, et qui lui offre tout ce qu'il faut pour aller au bal, à l'instar de la fée marraine de Perrault. Mais on l'a vu avec les nains qui détruisent l'œuvre de Blanche-Neige et les douze fées qui emprisonnent la Belle au bois dormant dans une coque de qualités dont elle ne veut pas : ceux qui, dans les hypotextes, agissaient comme adjuvants se transforment en adversaires sous la plume de Corbeil. Ainsi, la « fée » que Cendrillon devient en plongeant dans l'étang — ou, à l'instar d'Alice, « *through the looking-glass* » (« de l'autre côté du miroir ») — se révèle être la femme du portrait, comme en témoigne le parallèle entre le passage, déjà cité, où la mère intègre le monde du portrait (*TP,* 66) et le suivant :

> Cendrillon observait son reflet dans les vitraux. Ses gestes, à nouveau renversés, lui apparaissaient maintenant à l'endroit, et en bougeant en fonction de son image, elle pouvait tournoyer et virevolter avec aisance. Et elle voyait sa robe gonfler, et ses cheveux voler d'une épaule à l'autre […]. (*TP*, 76)

Passé minuit, après avoir perdu sa chaussure, elle est confrontée au retour à la réalité :

> — Tu n'es rien d'autre que ça, se dit-elle sans mot en se roulant dans les eaux brunâtres. Tu n'es que ça ! Tu n'es que ça ! (*TP*, 78)

Ce passage fait directement écho à celui de sa mère quittant le château après en avoir admiré la somptuosité :

> Sur le chemin du retour, elle posa le pied dans un trou et sa chaussure resta coincée dans la boue. L'eau brune remonta son bas jusqu'à ses genoux.
> — Nous ne sommes que ça, échappa-t-elle, le visage caché dans ses mains. Nous ne sommes que ça ! (*TP*, 65)

Et, à l'instar de sa mère, Cendrillon ne parviendra pas à dépasser sa condition. Le prince épouse une femme qui a son visage et son ancienne voix, celle qu'elle a échangée avec la belle femme de l'étang contre quelques heures de sa beauté. Elle termine ses jours en jouant, dans un château en carton, le rôle de son usurpatrice dans une comédie bouffonne ; jusqu'à la fin et comme sa mère, elle ne réussit à être qu'une pâle copie d'elle-même.

---

46 *Ibid.*, p. 123 (livre III, 498-525).

S'il est vrai que, comme le dit Danielle Laurin, Corbeil « fracasse » dans *Trois princesses* « le miroir aux illusions[47] », il faut admettre qu'il met d'abord beaucoup d'énergie à le constituer. Le livre lui-même se présente de façon symétrique : les contes « Blanche-Neige » et « La Belle au bois dormant », dont on a montré qu'ils partagent un certain nombre de similitudes, sont placés aux extrémités de manière à se répondre, tandis que celui de Cendrillon, dans lequel la symétrie s'opère entre les récits de la mère et de la fille, apparaît au centre. L'épisode de l'étang-miroir advient au milieu de l'œuvre, et l'illustration de Marc Larivière qui montre Cendrillon et son reflet à travers une symétrie sur l'axe horizontal apparaît à deux pages près au milieu du livre.

Au-delà de cette structure, les récurrences du motif sont si nombreuses qu'elles donnent au lecteur l'impression d'être entouré de miroirs, comme dans un palais des glaces. Et dans tous les cas, ils semblent n'être là que pour nuire à celle qui s'y mire : Cendrillon et sa mère s'effacent derrière leur reflet ; les mères de Blanche-Neige et de la Belle au bois dormant abhorrent ce qu'elles y voient ; et la marâtre de la première, au contraire, « est grisée par l'amour du miroir » (*TP*, 30), mais ne supporte pas de perdre cet amour au profit d'une autre. Quand le miroir de la première histoire tombe amoureux de Blanche-Neige, il se refuse d'abord à lui renvoyer son image, ayant « constaté les dégâts que son amour avait occasionnés chez la reine, et pour protéger la jeune fille » (*TP*, 32), pensant sans doute que, comme Narcisse, elle ne pourra connaître une longue vie que « si [elle] ne se connaît pas[48] ». Il ne résiste toutefois pas éternellement, et le moment où il décide d'agir donne à voir toutes les occasions narcissiques que propose le château : les poignées d'argent d'une brouette, les chaudrons et les ustensiles, la chambre des trophées… (*TP*, 32-33) Finalement, c'est symboliquement dans la lame censée la tuer que Blanche-Neige voit son visage pour la première fois.

Les effets de miroir sont plus subtils dans « La Belle au bois dormant », mais ils se dévoilent dans ce que Laurin désigne comme des procédés « de dédoublement constant, d'identité trouble, de réalité faussée[49] ». Dans le miroir, la Belle au bois dormant s'imagine être Blanche-Neige ou Cendrillon, dans ce monde de princesses où « les choses avaient une texture différente. Les couleurs étaient plus vives, les formes plus nettes » (*TP*, 122) ; encore une fois, le passage où la mère de Cendrillon se laisse entraîner par la femme du portrait (*TP*, 66) est repris presque mot à mot, ce qui renforce les rapports d'analogie entre les différents contes de Corbeil, mais aussi entre les personnages féminins, qu'ils soient mères ou filles. La mère de la Belle au bois dormant elle-même, d'ailleurs, souhaitait être Raiponce (*TP*, 121). Même princesse, même reine, la femme de *Trois princesses* souhaite être autre. La tyrannie de l'image ne s'arrête que lorsque Blanche-Neige, de la tour d'un château en forme de femme, s'adresse à la Belle au bois dormant, dans la tour d'un château identique qui lui fait face, pour lui annoncer sa délivrance.

---

47 Danielle Laurin, « Quitter le royaume de la beauté. Guillaume Corbeil en sorcier qui malmène les contes de fées », *Le Devoir*, 7 mai 2016, en ligne : http://www.ledevoir.com/culture/livres/470090/contes-contemporains-quitter-le-royaume-de-la-beaute (page consultée le 5 avril 2018).

48 Ovide, *Les métamorphoses*, p. 117 [livre III, 330-355].

49 Danielle Laurin, « Quitter le royaume de la beauté ».

En plus de ces doubles et de ces *Doppelgänger*, un dernier jeu de miroirs doit enfin retenir notre attention. Quand la protagoniste se réveille, elle « ne regard[e] plus le château du haut de la tour, mais de nulle part et de tous les points de vue en même temps » (*TP*, 130), perspective kaléidoscopique qu'il est difficile d'imaginer autrement que par un jeu de miroirs. Apercevant son corps, elle s'approche pour lire les écritures dont il est couvert, mais un mur se dresse entre elle et lui, schème qui se répète indéfiniment :

> Elle s'enfonçait toujours plus profondément dans cette suite de châteaux et de jeunes filles. Chaque fois, au moment où elle se trouvait suffisamment près de sa peau pour lire les mots qui étaient inscrits, de la pierre, de la brique et du bardeau jaillissaient des pores de sa peau et recouvraient son corps. (*TP*, 131)

Ces superpositions ne peuvent qu'évoquer l'effet produit par la présence de deux miroirs qui se font face, comme dans le palais des glaces justement, où une image se répète à l'intérieur d'elle-même de manière virtuellement infinie. Mais l'image rappelle aussi bien sûr les matriochkas, et ainsi la lignée, virtuellement infinie elle aussi, de femmes qui ont engendré des femmes. Que Blanche-Neige apparaisse dans un château démontable et transportable fait des mêmes matériaux que ces « cercueils » maternels montre que, si la princesse s'est libérée de son corps, elle n'a pas pour autant à le rejeter ; elle peut se l'approprier et en faire son véhicule plutôt que sa prison.

+

La rivalité œdipienne entre une fille et une figure maternelle — qu'elle soit mère, marâtre ou belle-mère (*mother-in-law*) — est depuis longtemps un thème privilégié de la forme brève : si elle ne concerne que peu de contes, comme en témoigne l'espace restreint qu'occupe le sous-genre de l'héroïne persécutée dans la typologie Aarne-Thompson, il semble que ceux qui la font intervenir aient obtenu une place particulière dans la mémoire collective au fil des siècles. Pourtant, il s'agit justement d'un sujet bien complexe pour être traité dans un texte court, et l'intérêt des réécritures de Corbeil est qu'elles parviennent à creuser les personnages de ces contes sans jamais se détourner des schémas narratifs originaux. Il est vrai que leur fin ne ressemble jamais à : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. » Toutefois, le parcours de leur protagoniste est le même, et si les adjuvants et les adversaires sont intervertis, ce n'est pas par leurs actions, qui restent les mêmes (honorer Blanche-Neige, permettre à Cendrillon d'aller au bal, doter la princesse des qualités les plus prisées), mais par les conséquences qui en découlent chez des personnages féminins dont les qualités d'héroïnes ont peu à voir avec la discrétion et la bienséance prônées par Perrault.

En creusant la psychologie de ces êtres de papier, en leur conférant une individualité qui est proscrite par le genre merveilleux, *Trois princesses* propose une réflexion sur la relation de la femme à son image tout en restant fidèle aux variantes les plus répandues des contes qu'il reprend. Quoique Corbeil n'ose pas revendiquer

lui-même l'étiquette féministe pour son livre[50], il est difficile, si on se contente de lire le texte, de ne pas parvenir à cette conclusion. Pourtant, force est de constater que, malgré toute la place que le livre fait à la réflexion féminine sur le corps, le désir érotique de la femme, très présent par exemple dans les réécritures de Fleutiaux, étonne par son absence, le plaisir sexuel étant dans *Trois princesses* l'apanage des hommes, alors que les personnages féminins sont pleinement du côté de l'intellect. Nous laissons à d'autres le soin d'interroger cette omission, et de s'ouvrir à la suite que Corbeil prépare actuellement à *Trois princesses*, qui viendra peut-être combler ce manque.

50 Lorsque Marie-Louise Arsenault affirme : « C'est un livre féministe, mine de rien, que vous venez de faire », Corbeil, visiblement mal à l'aise, répond : « Je ne sais pas si j'ai le droit de… Catherine Léger, une auteure brillante, me dirait que je n'ai pas le droit de me déclarer féministe. […] Il paraît que les hommes, on n'a pas le droit. Mais c'est un livre qui se questionne sur la place de la femme dans notre société, et qui prend position. » Entretien avec Marie-Louise Arsenault, *Plus on est de fous, plus on lit*, 28 avril 2016.

TRÉSORS DU ROMAN ET DU CONTE
Frères de David Clerson

+ + +

SOPHIE MÉNARD
Université du Québec à Montréal

Comment se fait-il que presque tous les garçons robustes et sains, à la belle âme, un jour ou l'autre ont un désir fou de prendre la mer[1] ?

Bien qu'il s'affiche comme un « roman d'aventures » et que ses odyssées maritime et initiatique s'inscrivent dans la lignée des robinsonnades célèbres (Defoe, Stevenson, Golding), *Frères*[2], de David Clerson, publié en 2013 chez Héliotrope, présente de nombreuses affinités structurelles, formelles et thématiques avec l'univers du conte. La trame romanesque relate l'histoire d'un aîné manchot qui engendre, avec son bras amputé par sa mère, un frère. Naviguant sur la mer au moyen d'une barque de fortune dont la figure de proue est la tête d'un pantin, les deux garçons partent, munis d'une peau de chien, à la recherche du père disparu. Si les frontières génériques entre roman et conte ont déjà été largement traitées[3], c'est d'un point de vue ethnocritique qu'on voudrait reprendre la question en l'orientant vers l'hétérogénéité culturelle du récit. On verra comment le roman se compose, d'une part, d'un bricolage de motifs « contiques », et, d'autre part, de scripts rituels qui régissent les manières de faire les jeunes garçons dans nos sociétés occidentales.

PORTRAIT DES FRÈRES EN HÉROS DE CONTE

Frères bouleverse les catégories génériques. Ce récit onirique, fantasmatique, épique[4], explicitement qualifié de « roman » par l'éditeur et l'auteur, entretient des zones de

1 Herman Melville, *Moby Dick*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 43.

2 David Clerson, *Frères*, Montréal, Héliotrope, 2013, 142 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Voir par exemple Walter Benjamin, « Le narrateur », *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1991, p. 249-298, et le dossier « À la croisée des genres. Intergénéricité du merveilleux au XIXe siècle », *Féerie. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, no 12, 2015.

4 Ce roman possède en effet une forte dimension épique et une interdiscursivité évidente avec *L'Odyssée* homérique. Il récupère et réinvente plusieurs séquences de la célèbre épopée, dont la captivité, la survie aux périls en mer, le naufrage, la construction d'une embarcation de fortune, le retour à la maison, etc. Si

recouvrement très poreuses avec les structures textuelles des contes merveilleux. Selon les critères formels des genres narratifs, il oppose aux perspectives historiques de la légende et socioculturelles du roman les traits spécifiques du conte. Il en épouse les multiples contours, dont les imprécisions nominales, géographiques, temporelles qui l'informent : deux « frères » — « l'aîné » et le « cadet » — vivent chez leur « mère », dans une maison près de « marais côtiers », à quelques heures de marche d'un « village » de pêcheurs. Ils entreprennent une « odyssée » « vers la mer » où ils rencontrent, imaginairement, des « créatures tentaculaires, monstres surdimensionnés » (*F*, 13). Ni la demeure ni le village ne sont décrits, l'action se déroule dans une temporalité indéterminée, si ce n'est qu'elle a pour bornes le début et la fin de l'été. On le voit, le vocabulaire utilisé pour définir les éléments basiques du récit — les personnages, les lieux, les temps — est volontairement vague, déréalisant. Ces lacunes référentielles, typiques de l'univers du conte, contribuent à créer une atmosphère inquiétante et étrange.

La biographie des frères repose également sur des logiques du conte et mobilise un ensemble de motifs merveilleux. Nés d'une mère « qui les avait eus si tard, à un âge où l'on ne devient plus mère », qualifiée de « sorcière », et d'un « chien de père », « géniteur de passage » et inconnu (*F*, 12-13), qui est survenu de la mer, les deux frères sont des enfants du manquement. Fruits d'une union hors normes, celle d'une vieille fille, immobilisée dans son foyer, et d'un étranger, nomade (marin ?), ils sont littéralement des enfants naturels, soit des bâtards — d'où le fait qu'ils n'ont ni noms ni prénoms, eux dont la filiation anthropozoomorphique est précisément problématique. Illégitimes, les frères incarnent aussi, selon le récit étiologique que relate la mère, des enfants du miracle : « Et elle lui avait raconté que son frère avait pris forme à partir de son bras tranché, qu'il était né muni de deux bras nains, imparfaits, mais accrochés à un corps complet […]. » (*F*, 18) Nombre de naissances miraculeuses surviennent de cette manière dans les histoires merveilleuses, où « la constitution d'un corps humain, d'une personne [se réalise] à partir du fragment coupé d'un autre corps[5] », comme dans certaines versions du *Petit Poucet* où le héros éponyme échappe à la mort en révélant son identité liée aux conditions de sa naissance : « Je suis ton fils, né de ton petit doigt », dit-il à la « vieille[6] ». Sorti de la chair de l'aîné, le cadet de ce roman québécois est tout à la fois frère, jumeau et fils, ce qui redouble le désordre de la parenté.

Tous deux présentent des singularités physiques. Disgraciés, contrefaits, les frères sont des « moitiés d'hommes[7] », littéralement, dont l'un est manchot, l'autre atrophié, et dont l'un complète l'autre. Bien des contes le confirment : les mutilations des mains et des bras, souvent associées à des fautes relatives à l'alliance et à la

---

la polyphonie culturelle de l'œuvre est très riche, cet article, dans le cadre restreint qui lui est imparti, met plutôt l'accent sur les relations qu'elle tisse avec le conte et le rite.

5 Karin Ueltschi, *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2010, p. 11.

6 Ce passage des *Contes russes pour les enfants* d'Afanassief (Moscou, 1870) est cité par Pierre Saintyves dans *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Genève, Slatkine Reprints-Érudition, 1990, p. 320.

7 Voir sur ce sujet le dossier « Moitiés d'hommes », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, nº 174, 2005, p. 7-201.

filiation, se combinent au thème de l'origine surnaturelle[8]. La procréation magique, illicite ou stérile engendre l'enfant monstrueux, comme le montre la trame initiale du conte-type 708 de la classification d'Aarne-Thompson, connu sous le titre *The Wonder-Child* et dont le récit est très répandu au Canada francophone. En plus d'évoquer, selon Nicole Belmont, le destin des filles-mères, ce conte narre la quête, entreprise par un enfant prodige, pour retrouver son père[9]. Dans tous les cas, la mutilation et l'asymétrie sont le signe de l'inachèvement et de l'appartenance à un monde autre[10], ce qui explique en grande partie la perception magique et sensible de l'univers qu'ont les frères. Les deux, rêveurs, vivent dans un espace-temps détaché du réel. Le cadet par exemple imagine en rêve l'expédition à venir (*F*, 32) et lit des intersignes dans le cosmos : « "le monstre, la tempête, l'étoile filante… ce n'était pas Pantin, c'était notre chien de père" » (*F*, 41). L'aîné fait des cauchemars et voit « la grosse tête de son père » (*F*, 41) qui hante ses nuits et qui annonce le combat final où il le harponnera. Bref, le texte cumule les mentions aux rêves, cauchemars et sommeils, certainement parce que ceux-ci évoquent des morts symboliques, et surtout parce qu'ils permettent l'accès à l'invisible, au symbolique et à l'imaginaire.

« Naturels », les frères le sont également dans la mesure où, excentrés par rapport au village, ils habitent à la frontière de l'espace social :

> Parfois, lui et son frère marchaient quelques heures à travers champs pour aller jusqu'au village voisin y échanger des objets trouvés sur la grève contre du miel ou du hareng fumé. C'étaient leurs seuls contacts avec le monde extérieur, des contacts que leur mère n'aimait pas, mais qu'elle tolérait, maintenant qu'avec ses vieilles jambes et sa vue défaillante, elle pouvait difficilement s'y rendre elle-même. (*F*, 14)

S'ils vivent « à quelques heures » de marche du village, les frères ne sont pas entièrement en dehors de la civilisation[11] : l'échange symbolique, qui suppose un système de valeurs partagées, est au cœur des relations communautaires. Mais force est de constater qu'ils restent à l'écart du social puisqu'ils ne participent pas de la « vision du monde » (*F*, 15) des enfants de pêcheurs. Leur cosmologie est fondée sur des créatures imaginaires, des monstres et merveilles provenant des confins que signale leur origine paternelle.

La maison familiale des frères se caractérise par des logiques non seulement de l'entre-soi et de l'enfermement géographique, mais aussi de l'oralité primaire : il s'agit bien de vies en marge de la culture écrite. Plus généralement, on peut dire que l'univers fictionnel est analphabète, car il ignore le monde de l'écrit : aucune mention des outils, objets ou processus cognitifs de la littératie (livres, crayons, bibliothèques, listes,

---

8 Karin Ueltschi, *La main coupée*, p. 57.

9 Voir Nicole Belmont, « Destins féminins entre mariage et maternité. Le regard des contes traditionnels », *Le Coq-Héron*, nº 226, 2016, p. 63.

10 Karin Ueltschi, *La main coupée*, p. 58.

11 Les travaux des anthropologues ont bien montré que la structure culturelle qui oppose la culture et la nature n'est pas figée et varie précisément selon les cultures, les époques, les cosmologies. Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 623 p.

etc.)[12]. Ce blanc textuel souligne, sur le plan de la diégèse, l'éducation lacunaire des jeunes garçons, qui ne semblent pas aller à l'école (comme la majorité des enfants des contes merveilleux). Rien n'indique qu'ils savent lire et écrire[13], d'où les nombreuses situations de contage où triomphe la transmission maternelle et orale d'histoires :

> Chaque soir à l'heure du coucher, elle leur racontait encore, comme aux premières années de leur vie, des histoires anciennes et inquiétantes, celles de tout ce mal qu'amenait l'océan, lui qui avait amené un jour leur « chien de père », qu'elle disait tantôt arrivé sur une barque, tantôt sur un vieux rafiot ou même encore jeté sur la grève le lendemain d'une tempête ; un géniteur de passage, dont le récit de l'arrivée variait avec le temps et au gré des humeurs de la vieille. (*F*, 12-13)

Habitée par une parole, la mère s'arroge une voix conteuse, et ses mots ritualisés sont performatifs : l'insulte « chien de père » est prise à la lettre par les garçons et par la langue du récit qui concrétise l'expression idiomatique en faisant, dans l'imaginaire fraternel, du père un chien. Les contes de la vieille produisent le corps de croyances qui organisent la cosmologie familiale : de la naissance extraordinaire des frères en passant par l'origine monstrueuse du père et la croquemitainisation de la mer[14]. Ces scènes de contage privées, domestiques, féminines redoublent l'appartenance générale du roman au conte.

Bref, cumulant les écarts, les anomalies et les traits problématiques qui les marginalisent, le portrait des frères prend sa source dans un ensemble d'ethnotypes issus du conte qui mettent en jeu l'acquisition de l'identité. Plus que d'une mémoire intertextuelle, on pourrait parler, avec Marie Scarpa, d'une « mémoire culturelle » qui suppose « la convocation potentielle [par le roman] de toutes les représentations symboliques[15] » configurant ici le héros du conte.

LANGAGES DU CONTE ET DU ROMAN : LES MOTIFS ET LA STRUCTURE RITUELLE DU RÉCIT

Frères reprend et retravaille une structure générique du conte. Contrairement à d'autres œuvres québécoises contemporaines qui réécrivent explicitement des récits

---

12 L'absence de la culture écrite est certainement un des grands écarts que réalise ce roman par rapport aux hypotextes issus de la robinsonnade qu'il convoque. Ce genre du récit d'aventures initiatiques mobilise systématiquement une riche culture littératienne. Voir Lise Gauvin, « La bibliothèque des Robinsons », *Études françaises*, vol. XXXV, nº 1, printemps 1999, p. 79-93.

13 Si les personnages sont ignorants, le texte est, au contraire, très savant, convoquant nombre d'hypotextes qui font partie du patrimoine de la culture lettrée.

14 Le processus de croquemitainisation renvoie à « une certaine activité de l'imaginaire qui revêt de caractéristiques effrayantes des individus ou classes d'individus ayant réellement existé ». Sur cette notion ethnocritique, voir Guillaume Drouet, *Marier les destins. Une ethnocritique des* Misérables, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiqueS », 2011, p. 21-79 ; p. 22 pour la citation.

15 Marie Scarpa, « De Quasimodo à Marjolin le sot. La mémoire culturelle du roman zolien », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature. Anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 173.

de la tradition orale et écrite[16], aucun conte-type précis ne forme, *a priori*, la matrice du roman. Son schéma narratif peut plutôt être lu comme une configuration créatrice d'épisodes reconnaissables et de motifs recyclés provenant *des* contes[17] : à la naissance singulière (gémellité, auto-engendrement) et à la main coupée[18] dont on vient de parler, ajoutons la traversée qui marque « le passage dans l'autre monde [et qui] est en quelque sorte l'axe du conte, en même temps que son milieu[19] » ; l'enveloppement dans la peau de bête qui permet au héros d'accomplir son odyssée en voyageant sous une forme animale (*RH*, 265)[20] ; l'enfant capturé et emprisonné (*RH*, 107) ; « la mort temporaire » (*RH*, 118). Principalement, le roman thématise « la mise en morceaux » (*RH*, 119) déclinée sous la forme du démembrement de l'aîné et de Pantin, des bras minuscules du cadet, des bêtes faites d'os disparates, etc. De plus, il la formalise : activant des logiques métonymiques, il se construit à partir de morceaux d'autres textes, de fragments de contes. Par exemple, le pantin trouvé dans le marais suscite diégétiquement l'histoire de Pinocchio racontée par la mère à ses fils. La pelisse de chien portée par l'aîné rappelle, dans la mémoire du lecteur, *Peau de Mille Bêtes* des Grimm ou *Peau d'âne* de Perrault. Ou encore, à la fin du récit, le retour à la maison, inchangée par le passage du temps, évoque un autre conte bien connu :

> S'approchant de la maison, il vit que les ronces y étaient plus nombreuses, et elles lui griffèrent les jambes. Sa main saigna alors qu'il les écartait. […] Puis il marcha dans la poussière et les cadavres d'insectes dont les corps chitineux craquèrent sous ses pas. […] [Il vit sa très vieille mère], une momie morte-vivante, un univers de sécheresse assis devant son assiette comme à l'heure du repas. La table était mise pour elle et ses deux fils. (*F,* 139)

Insistant sur l'atmosphère funèbre, la description convoque l'hypotexte de *La Belle au bois dormant* de Perrault. Dans ce conte, l'héroïne se pique le doigt sur un fuseau et s'endort jusqu'à ce que le prince la réveille et redonne ainsi vie au château, figé comme elle dans le même état depuis cent ans :

---

16 À ce titre, *Frères* n'est pas une réécriture d'un conte-type affiché, comme pour *Javotte* de Simon Boulerice (*Cendrillon*), *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy (*Barbe-Bleue*), *Trois princesses* de Guillaume Corbeil (*Blanche-Neige*, *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant*), ou, en France, *Peau d'âne* de Christine Angot et *Le vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard.

17 Ajoutons qu'il y a également plusieurs intertextes et synergies culturelles avec la littérature écrite, notamment *Moby Dick* de Melville et *Petit manuel du parfait aventurier* de Mac Orlan, de même qu'avec l'épopée homérique.

18 La figure du manchot voguant sur la mer et portant une prothèse est une variante du Capitaine Crochet, dont le bras droit, ayant été mangé par un crocodile, est remplacé par un crochet (*Peter Pan* de J. M. Barrie). Il peut également rappeler le Capitaine Achab (*Moby Dick*), qui a une jambe d'ivoire.

19 Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1983 [1946], p. 263. Désormais, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RH* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

20 C'est la pêche miraculeuse d'un trésor qui agit comme embrayeur « magique » du voyage : après avoir (re)pêché une peau de bête (« c'est un matin brumeux que se produisit le miracle attendu »), qui est selon le cadet « un cadeau du père », l'objet qui « [leur] manquait » (*F,* 53), les deux frères peuvent partir à l'aventure. On retrouve le schème de la métamorphose en animal de *frères* dans *Les douze frères* des Grimm ou encore dans *Les trois frères métamorphosés en corbeaux et leur sœur* (conte breton).

> À peine s'avança-t-il vers le bois que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'eux-mêmes pour le laisser passer ; il marcha vers le château qu'il voyait au bout d'une grande avenue où il entra […]. Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de le glacer de crainte ; c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts[21].

Toutefois, les motifs empruntés ne sont pas reliés les uns avec les autres selon des séquentialisations connues ou des canevas relevés par les folkloristes et ethnologues. Ils ne motivent pas non plus les mêmes effets de sens, comme on peut le constater avec le motif de la piqûre faisant couler le sang, qui signifie pour la Belle les menstruations et pour l'aîné la mort[22]. De même, le héros romanesque, ne suivant pas la trajectoire matrimoniale du prince, vient plutôt revoir sa mère : les deux séquences sont symboliquement incompatibles ; l'une renvoie à l'alliance, l'autre à l'endogamie. On a donc affaire à une rénovation des logiques symboliques, sémantiques et scénaristiques. Autre type de transformation à l'œuvre dans le déplacement des motifs du conte vers le roman : la suppression des épisodes que ces derniers activent. Par exemple, la « main coupée » configure, dans le conte-type 706 intitulé *La jeune fille aux mains coupées*, le recouvrement, à la fin, de l'intégralité corporelle et le mariage[23]. Dans le conte-type 510, la peau de bête implique le dévoilement final de la réelle identité et encore une fois l'union matrimoniale. Or, ces deux séquences programmées et attendues n'adviennent pas dans ce roman, qui désarçonne les horizons d'attente produits par la matrice générique du conte et qui génère des ruptures par rapport aux modèles et aux récurrences narratives. Le roman use de processus de transmotivation culturelle[24], qui prennent ici diverses formes : décontextualisation, déséquentialisation, rénovation des effets de sens, mutilation et altération des motifs. Il cherche en effet moins à explorer narrativement la pleine signifiance de ces motifs, chargés d'une longue mémoire culturelle, qu'à les accumuler, les réarranger et les assimiler. Il mobilise, de cette manière, des pratiques du bricolage, au sens

---

21 Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1981, p. 135.

22 On verra plus loin que l'aîné est ensauvagé par sa tunique canine qui le transforme en une sorte de loup-garou ; or, Marius Barbeau, qui a répertorié plusieurs contes, légendes et anecdotes du Canada, affirme qu'une des manières de délivrer le métamorphosé est en lui infligeant « une blessure légère qui fait couler un peu de son sang ». Marius Barbeau, « Anecdotes populaires du Canada. Première série », *The Journal of American Folklore*, vol. XXXIII, nº 129, juillet-septembre 1920, p. 203.

23 Le conte *La fille aux mains coupées*, selon la classification d'Aarne-Thompson, est divisé en quatre épisodes : la mutilation de l'héroïne, le mariage avec le roi, l'épouse calomniée, les mains recouvrées, épisodes qui ne servent pas ici de canevas à la narrativité de *Frères*. Voir, sur les épisodes de ce conte, Hélène Bernier, *La fille aux mains coupées (conte-type 706)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les archives de folklore », 1971, p. 2.

24 On pourrait parler de « transmotivation culturelle » pour expliquer les transferts et transformations de motifs transitant d'un univers culturel particulier (ici le conte de tradition orale de la culture occidentale) à un autre (le roman contemporain), sans toutefois se restreindre à la dimension psychologique de la « transmotivation hypertextuelle », qui « n'est pas, dans son procédé, différente du travail de motivation caractéristique de toute fiction psychologique ». Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, p. 459.

lévi-straussien : assemblant des morceaux préétablis, il crée et invente une histoire avec un « stock » prédéterminé de motifs reconnaissables (car fixés par la tradition) et hautement dynamiques[25].

De surcroît, la syntaxe du récit peut être rapprochée de la configuration « canonique » du conte telle qu'elle se décline en cinq séquences :

1 — état de manque (ou faute initiale) provoquant le départ du premier héros ;
2 — voyage (quête) pendant lequel il est soumis à une première série d'épreuves ;
3 — arrivée dans un lieu où il subit de nouvelles épreuves ;
4 — récompense ;
5 — retour au point de départ[26].

Selon les folkloristes, ce modèle séquentiel est « la traduction dans le langage symbolique des contes du scénario que suit le jeune adolescent dans la réalité, lorsqu'il lui faut conquérir la connaissance et les valeurs qui feront de lui un être intégrable dans la société des adultes », scénario qu'on peut découper et résumer en trois parties : étapes menant à la mort de l'état ancien, gestation du nouvel individu et, enfin, renaissance et intégration[27]. Qu'en est-il du roman ?

Ce schéma organise la logique du récit de Clerson. La quête du père au loin, alors que « tout est mort, ici » (*F*, 46), provoque le départ « vers la mer », qui représente « l'avenir » des deux héros (état de manque). Deux voyages répètent les séquences intermédiaires du conte, où l'aîné arrive dans un lieu inconnu : tout d'abord, rescapé et capturé par une « grosse femme » (*F*, 71) et ses « enfants-porcs » (*F*, 69), il est littéralement traité comme un chien et s'enfuit après un carnage (sa récompense : une deuxième tunique canine) ; ensuite, il reprend la mer, refait naufrage, mais cette fois-ci il est hébergé et sauvé de la mort par un père et sa jeune fille (sa récompense : la capacité de parler aux oiseaux). Enfin, il refait une dernière traversée pour retourner chez lui. On pourrait compléter cette lecture interstructurelle de l'architecture narrative du roman en l'associant aux schémas quadripartites du conte étudiés par David Bynum[28]. La quête initiatique traverse une « zone de résidence », point de départ du héros et chronotope de la consanguinité (la maison de la mère et le temps de l'enfance) ; une « zone de limbes », qui est un espace-temps de l'entre-deux (la mer et les deux trajets maritimes) ; une « zone de l'autre monde dangereux », chronotope du danger et de la fuite (la maison de la famille-porcelets) ; et, enfin, la « zone de l'autre monde domestique », qui correspond à l'espace de l'alliance (la maison du fabricant de pantins).

---

25 Claude Lévi-Strauss, « La science du concret » [*La pensée sauvage*, 1962], *Œuvres*, édition établie par Vincent Debaene, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 557-596.

26 Claude-Hébert Breteau, Geneviève Calame-Griaule et Norbert Le Guérinel, « Pour une lecture initiatique des contes populaires », *Bulletin du Centre Thomas-More*, n° 21, 1978, p. 12.

27 *Ibid.*, p. 11-12. Ce lien entre conte et rite est au cœur de l'ouvrage *Racines historiques du conte merveilleux* de Propp.

28 David Bynum, « The Four Zones », *The Dæmon in the Wood. A Study of Oral Narrative Patterns*, Boston, Harvard University Press, 1978, p. 261-265. Disponible en ligne : http://enargea.org/daemon/texts/udaa2.html (page consultée le 5 avril 2018).

Le canevas romanesque retrouve ces chronotopes prototypiques du conte. Il possède également, comme lui, des accointances avec certains systèmes symboliques comme les rituels, usages, croyances ; accointances que l'ethnocritique appelle l'hétérophonie culturelle[29]. Motivée par des logiques plurielles relatives aux rites de passage, plus spécifiquement aux rites pubertaires puisque les deux frères, « encore enfants mais de plus en plus adultes, affranchis » (*F*, 12), sont « de jeunes adolescents » (*F*, 45), l'intrigue s'organise autour de la nécessité pour ces garçons de *prendre le large* afin d'acquérir une autonomie et une identité virile. Dès lors, on remarque que la structure narrative du récit est en homologie avec la séquence rituelle[30]. Certes, il n'y a pas à proprement parler de rite thématisé par le récit (les deux frères ne vivent pas, on l'a dit, dans un univers très socialisé ou ordonnancé par des us et coutumes collectifs), sauf que le texte dramatise l'expérience de la juvénilité comme un passage, une odyssée. Ce n'est pas la société du texte qui impose la coutume, mais bien la langue et la structure de la narration qui en épousent les manières de faire et en récupèrent les symboliques. Ainsi, les fonctions narratives « dramatis[ent] l'accès de l'adolescent à l'âge adulte » comme un « temps d'épreuve », de « rencontre de l'altérité », et « du détour par la sauvagerie », par « la marge non cultivée » et enfin par la bête[31]. Comme l'écrit Marie Scarpa, la « construction [et la déconstruction] de l'identité individuelle et sociale (du personnage) [est] le cœur du procès narratif[32] ». Cette dramatisation rituelle se constate dans l'assimilation de la scénaristique tripartite du rite de passage[33]. La phase de séparation (« zone préliminaire »), où le novice est séparé de son groupe, correspond à la première partie, « Une vie de chien », retraçant la vie répétitive au foyer, les préparatifs du départ et la première traversée de la mer : « Ils tirèrent la voile et partirent vers l'océan. » (*F*, 57) Cette partie se conclut sur la mort du cadet, qui signe la rupture d'avec le même et le début d'un processus pour devenir soi. À cette disjonction, nécessaire à l'autonomisation du jeune garçon, succède une longue phase de marge (« zone liminaire » sur laquelle nous reviendrons), pendant laquelle l'aîné se métamorphose et expérimente l'altérité. Et enfin, la phase

---

29 L'ethnocritique fait l'hypothèse que le roman moderne et contemporain active le retour d'altérités culturelles qui mobilisent des logiques plurielles et qui peuvent prendre diverses formes : discursives (retour d'une littérature orale : mythe, conte, légende, proverbe), écrites (les intertextualités), sociales (retour de cosmologies populaires, paysannes, bourgeoises), sémiotiques (retour de superstitions, de systèmes interprétatifs), symboliques (retour de pratiques rituelles, religieuses), etc. Pour une mise au point récente, on pourra se reporter à Jean-Marie Privat, « "Le chapeau de l'arpenteur". Polylogie, dialogie, hétérophonie », Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, avec la collaboration de Vicky Pelletier, Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2017, p. 47-84.

30 L'hypothèse d'une homologie entre rite et récit a été formulée, dans sa forme ethnocritique, par Marie Scarpa dans « La passante », *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 2009, p. 159-242. Voir également Sophie Ménard, « Le "personnage liminaire". Une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, nº 8, automne 2017, en ligne : http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique (page consultée le 5 avril 2018).

31 Pierre Vidal-Naquet, « Du sauvage au cultivé. Le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *Raison présente*, nº 59, 1981, p. 15.

32 Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille*, p. 17.

33 Voir Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1988 [1909], 288 p.

d'agrégation (« zone postliminaire ») marque le moment de la réintégration de l'initié dans sa collectivité et du héros du conte dans sa nouvelle communauté d'alliance : elle coïncide, dans le roman, symboliquement, avec la renaissance miraculeuse, qui a lieu après le naufrage, et, structuralement, avec le retour à la maison familiale, qui organise la dernière partie, « Vers le frère ». Celle-ci renverse l'enjeu principal du conte, à savoir « l'établissement, matériel et matrimonial, d'un héros[34] », car la retraite dans « cet univers sclérosé, fermé sur lui-même, où sa mère aurait voulu les garder » (*F*, 124) signe la fin de la quête et signale un retour au même, à la mère/mer. Que l'épisode final diffère des modèles *ritiques* et *contiques* indique bien qu'on est dans un univers romanesque[35].

À l'intérieur de cette grande structure syntaxique de type initiatique qui modélise le récit se trouvent des micros schémas rituels mettant en abyme des séquences de séparation et de liminarisation. Pour le dire autrement, la trajectoire du personnage est configurée par des épisodes de départs et d'arrivées, de morts symboliques et de renaissances, qui correspondent aux deux premières étapes du rite de passage. Mais surtout le récit a la particularité de proposer une extension de la phase liminaire qui recouvre presque l'intégralité de la narration : « [L]a phase de marge est à l'évidence au cœur générique de toute robinsonnade car, désirée ou subie, la période de survie dans un milieu hostile transforme nécessairement et durablement son homme[36]. » Temps de l'embrouillement des catégories anthropologiques élémentaires comme l'animé/l'inanimé, l'animal/l'humain, le vivant/le mort, le réel/l'imaginaire, l'enfant/l'adulte, le processus liminaire, qui participe dans les contes de la succession des péripéties et des aventures qualifiantes que doit surmonter le héros néophyte, trouve un écho ethnographique dans les rites pubertaires, tels que l'anthropologie comparée les décrit, qui mobilisent diverses formes d'ensauvagement :

> Chez un bon nombre de tribus de l'Amérique du Nord, le prestige social de chaque individu est déterminé par les circonstances entourant des épreuves auxquelles les adolescents doivent se soumettre à l'âge de la puberté. Certains s'abandonnent sans nourriture sur un radeau solitaire ; d'autres vont chercher l'isolement dans la montagne, exposés aux bêtes féroces, au froid et à la pluie. Pendant des jours, des semaines ou des mois selon le cas, ils se privent de nourriture […]. Dans l'état d'hébétude, d'affaiblissement ou de délire où les plongent ces épreuves, ils espèrent entrer en communication avec le monde surnaturel. Ému par l'intensité de leurs souffrances et de leurs prières, un animal magique sera contraint de leur apparaître ; une vision leur révélera celui qui sera désormais leur esprit gardien […][37].

---

34 Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, « Préface » (*RH*, xi).

35 Que l'aîné annonce à la fin vouloir reprendre la « mer » et quitter sa « mère démesurée, aux proportions de légendes », qu'il imagine « la jeune fille, sa chair blanche qui brillait sous la lune » et qu'il lui revienne « plus que jamais des désirs d'humanité » (*F*, 127) suggère peut-être une entrée dans le système symbolique de l'alliance. Il reste que la dernière parole du frère (et phrase du roman) est une adresse à l'invisible (le frère mort et le corbeau), ce qui semble indiquer que le jeune homme est toujours dans une phase liminaire.

36 Jean-Marie Privat, « L'entre-temps », Jean-Marie Privat (dir.), Ma montagne. *Lectures pluridisciplinaires d'une* robinsonnade *pour la jeunesse*, Metz, Université Paul-Verlaine/Centre de recherche sur les médiations, coll. « Recherches textuelles », 2006, p. 120.

37 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1955, p. 38-39.

S'initier, poursuit Lévi-Strauss, c'est « se risquer sur ces franges périlleuses où les normes sociales cessent d'avoir un sens […], aller jusqu'aux frontières du territoire policé, jusqu'aux limites de la résistance physiologique ou de la souffrance physique et morale[38] ». C'est, comme le font initialement les deux frères, commencer par explorer la côte, les champs, la mer (*F*, 14), les grottes (*F*, 35), courir sur la grève et la colline (*F*, 18), dénicher des trésors, des « trouvailles, d'étranges insectes, de curieux fossiles, des objets que la Grande Mare jetait sur la grève » (*F*, 134) ; se mettre au défi et commettre des délits comme « forc[er] les réserves communales et s'empar[er] de beaux fromages ronds et de gros morceaux de viande salée » (*F*, 55), « saut[er] la clôture du poulailler et [prendre] trois poules » (*F*, 55-56). Ces actions et larcins, typiques des « invisibles initiations » de nos sociétés occidentales[39], servent ici non pas d'épreuves menant à l'âge d'homme, mais plutôt de préparatifs à l'aventure périlleuse vers des régions inconnues, sauvages, où les frères vont à la rencontre de leur destin « de héros de légende, capable[s] d'exploits » (*F*, 46). *A priori*, la narration fait emprunter aux deux frères les voies coutumières de l'adolescence masculine, qui est une phase d'exploration des frontières du domestique et du sauvage, des vivants et des morts, du masculin et du féminin[40]. Les jeunes hommes en devenir quittent le monde domestique et féminin pour explorer les aires périphériques de la communauté (les champs, l'entrée du village) en passant ensuite par les zones les moins policées du territoire (les collines, la grève, etc.) jusqu'aux espaces interdits et dangereux de la « Grande Mare » (*F*, 12). Surmontant les peurs de la mer/mère et sortant dès lors des liens de consanguinité, les deux frères entreprennent une expédition maritime. La découverte territoriale est une façon pour les garçons d'expérimenter les limites de leur corps viril, de fréquenter l'univers des morts et des monstres.

Or, si ce premier épisode de l'expérimentation des frontières contiguës (partie 1) s'apparente à la manière dont nos sociétés occidentales « font » l'identité masculine, la suite du récit n'est pas tout à fait de même nature et ne suit plus le modèle du rite et du conte. En effet, le roman moderne et contemporain — et la production littéraire québécoise n'échappe pas à ce constat — « préserv[e] une relation forte aux rites qui ordonnancent le temps collectif et […] le cours de chaque vie », il est informé et structuré par la formalisation du rite de passage. Toutefois, contrairement au conte, qui donne à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent » et qui actualise la « bonne voie » initiatique menant les jeunes gens à l'âge adulte, le roman, de façon générale, « nous raconte ce qui se passe quand on [s']écarte » de la coutume et de ses rites[41], voire ce qui se passe lorsqu'un monde érode ses coutumes. Ainsi, la littérature écrite narre bien souvent cette « invisible

---

38 *Ibid.*, p. 39.

39 Daniel Fabre, « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », conférence donnée le 9 février 2015 dans le cadre des Conférences Campus Condorcet, Paris-Aubervilliers, en ligne : http://www.campus-condorcet.fr/Diffusion-des-savoirs/conference/6/L-invisible-initiation-devenir-filles-et-garcons-dans-les-societes-rurales-d-Europe (page consultée le 5 avril 2018).

40 *Ibid.*

41 Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1995, p. 30.

initiation » dont parlent les ethnologues en mettant l'accent sur les échecs de la socialisation comprise dans son sens anthropologique comme une initiation aux différences des sexes et des âges.

DU CÔTÉ DES ANIMAUX : LE FILS DE CHIEN ET LE MAÎTRE DES CORBEAUX

La deuxième partie, dont le titre — « Une vie de chien » — est programmatique, voit la métamorphose de l'aîné, endeuillé par la perte de son frère, mort noyé : « Il sortit à quatre pattes de la niche où il avait dormi, […] il sentit un collier de cuir autour de son cou et constata qu'une chaîne y était attachée, […] il renifla […]. » (*F*, 67) Arborant une pelisse animale, il se transforme en chien domestique, aboyant, mangeant des os saignants, s'accouplant même avec une chienne.

Dans ce roman, le « chien », animal totem (léguant d'ailleurs son nom à trois des quatre parties : « Un chien de père », « Une vie de chien » et « L'odyssée du chien »), joue le rôle d'un « zoème », que Lévi-Strauss définit comme une « espèce animale nantie d'une fonction sémantique » dans une culture donnée[42]. On le retrouve dans l'imaginaire traditionnel québécois et dans les contes recensés par Marius Barbeau au début du XX^e siècle, comme dans « La haire du chien », où un survenant se transmue à minuit en chien afin de dévorer des bêtes et des hommes[43]. Variante du loup-garou, le chien maudit est, ici comme dans les légendes francophones, associé le plus souvent au diable et à la rage[44]. Et c'est bien un processus d'enragement que vit l'aîné. De proie, il devient prédateur et bête sauvage :

> Il leva sa patte gauche, sa patte de bois, qui bloqua le coup de bâton de l'enfant, et il se leva à la verticale, comme un homme, et mordit comme une bête en plein dans la gorge obèse de l'enfant, qui gloussa en s'écroulant, d'un gloussement de porc égorgé, d'un gloussement qui se fit longuement entendre alors qu'ils couraient à travers champs. (*F,* 86-87)

Mi-homme, mi-chien, l'aîné, toujours divisé, commet ce délit qui annonce le carnage sanglant durant lequel il assassine toute la famille-porcelets (*F*, 95)[45]. Les

---

42 Claude Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 1985, p. 130. Voir aussi, sur les liens entre le zoème et la quête initiatique, Jean-Marie Privat, « L'entre-temps », p. 120-122.

43 Marius Barbeau, « Anecdotes populaires du Canada », p. 212-213.

44 Barbeau confirme que certaines « anecdotes » mettent en scène un homme qui « court le loup-garou » en chien (*ibid.*, p. 203), et le folkloriste Sébillot relève que, dans l'aire francophone, « la quasi-totalité des discours populaires relatifs à la rage animale ne concerne que le chien ». Voir Bertrand Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 149.

45 Le geste de tuer les « enfants-porcs » est doté d'une férocité, le jeune homme-chien se faisant lui-même justice ; mais en même temps le sacrifice du porc est, dans nos sociétés occidentales, un geste ritualisé, tout comme le sacrifice des enfants est un *leitmotiv* du conte. Notons par ailleurs que l'univers du conte et des traditions orales n'hésite pas à mettre en scène des enfants-porcelets. Voir, à ce sujet, Claudine Fabre-Vassas, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 105.

armes ayant servi à l'accomplissement des meurtres sont des variantes de l'« objet magique » des contes. En effet, donné par le frère, le bras armé du destin-Pantin se transforme magiquement en *main du crime* et en *main vengeresse*[46], alors que, « cadeau du père » (*F*, 53), la peau miraculeuse mobilise une puissance bestiale. Si on retrouve le « motif du don au fils [et au frère] d'un moyen magique » (*RH*, 193) et des « donateurs d'outre-tombe », liés comme l'explique Propp « au royaume de la mort [et] au monde des ancêtres » (*RH*, 189), force est de constater que l'ensauvagement de l'aîné l'éloigne de la configuration stable du héros de conte et l'inscrit plutôt dans une lignée de guerriers-fauves aux comportements féroces, à la fureur sanguinaire, à la frénésie meurtrière comme Wodan/Odin[47], qui porte lui aussi une pelisse animale.

En effet, déclinée sous plusieurs formes, une rage « sourde et grinçante » (*F*, 16), « sauvage » (*F*, 37), « animale » (*F*, 89) et « souterraine » (*F*, 132) anime l'aîné. Que le texte insiste sur le lexème « rage » suggère bien un règne de l'enragement canin qu'on peut appeler, avec Bertrand Hell, la « mélancolie canine » ou la « rage caniculaire » : « la rage est avant tout pensée comme la métamorphose en animal sauvage[48] » et plus spécifiquement en chien, car « le mal du chien » est cette rage qui survient dans la période caniculaire, ce qui correspond à la temporalité de la diégèse[49]. On peut rapprocher notre héros canin d'une figure comme celle de saint Christophe, représenté sous les traits du chien, et qui est, avant sa conversion, reconnu comme un dévoreur d'humains[50]. Être de la limite, pour qui les frontières entre l'homme et l'animal, entre la culture et la nature, entre le sauvage et le social, entre le divin et le diabolique sont poreuses, l'aîné, ce « dieu sanguinaire » vivant dans « un corps de saint errant » (*F*, 101), est hanté par le sang et par une rage à l'égard de l'altérité : ses rencontres avec les « enfants-sangsues » et les « enfants-porcs » — précisément saignés comme des porcs — lui font *voir rouge*[51].

Cet enragement est une forme particulièrement violente de l'ensauvagement rituel. S'il est coutumier, dans les sociétés traditionnelles, que les jeunes garçons fassent couler le sang, notamment par la chasse ou la guerre, ce passage obligé de

---

46 Objet de seconde main, fait à la main, le pantin devient, dans *la* main de l'aîné, littéralement un *homme de main*.

47 Voir Bertrand Hell, *Le sang noir*, p. 101 et les suivantes.

48 *Ibid.*, p. 151.

49 Voir sur ce sujet *ibid.*, p. 149. La folie de l'aîné s'apparente à celle, caniculaire, d'Yvain, le chevalier au lion (voir Philippe Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur* Yvain *de Chrétien de Troyes*, préface de Michel Zinc, Paris, S.E.D.E.S., coll. « Littérature », 1988, p. 155-193). Enfin, pour une lecture ethnocritique de l'ensauvagement caniculaire, voir Sophie Ménard, « Démon de midi et crime caniculaire », Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*, Montréal, Université du Québec à Montréal/Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2015, p. 161-172.

50 Voir Jean-Claude Schmitt, *Le saint lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIe siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 204. Saint Christophe est surtout connu comme le porteur du Christ, qu'il aide à traverser une rivière. L'aîné « porte » également la chienne sur son dos.

51 Son frère également a goûté le sang. Littéralement enragé de perdre Pantin aux mains des enfants-sangsues, il « attrap[e] subitement un bras de ses deux mains et le mor[d] à pleines dents, d'une morsure de bête, d'une morsure hurlante qui [fait] couler le sang dans sa bouche et retentir un cri dans la vallée » (*F,* 37). Cette scène, dans la logique proleptique du récit, programme l'égorgement de l'enfant-porc par l'aîné dans la deuxième partie du récit. Notons, par ailleurs, que la tradition orale occidentale connaît plusieurs tueurs d'enfants : l'ogre, les loups-garous et les hommes sauvages comme le Chasseur Hellequin.

l'expérimentation de la « fureur » (*F*, 21) n'est qu'une étape initiatique, et ne doit durer que le temps rituellement programmé de la phase liminaire : « [T]out homme accompli […] doit pouvoir maîtriser sa fureur après avoir multiplié les gestes sanglants […][52]. » En effet, l'exploration de la différence, qui s'accomplit ici par la régression vers l'état animal, suppose un retour à la norme et à l'ordre, comme dans les contes, où « les héros s'affranchissent, le moment venu, de leur inhumanité initiale comme d'une mue, se dévoilant alors dans toute leur grâce, aussi beaux et intelligents qu'ils étaient bêtes et laids[53] ». Mais pour l'aîné, c'est dans « la dépouille du chien et d'une chienne [qu'il] se sen[t] plus que jamais un être complet » (*F*, 91). La complétude vient au prix d'un passage dans le monde du sauvage et des morts ; et c'est bien un mort-vivant furieux et ensauvagé qui apparaît après le massacre : « [L]e vrai monstre aujourd'hui — entité bicéphale, tueur d'enfants, capable de miracles — c'était lui, l'aîné. » (*F*, 111[54])

Dans les rites et les contes, il s'agit d'acquérir une identité non seulement sexuée, mais humanisée. L'aîné, de son côté, ne revient pas de ce détour par l'autre, il reste pris au cœur d'un état d'ensauvagement funeste. À ce titre, il appartient à une lignée de « personnages liminaires[55] » comme l'homme sauvage, le célibataire, l'ermite, certainement parce que, pour lui, enfiler la peau du chien/des morts, c'est reconquérir la part paternelle de son identité. Toutefois, ce passage par l'animal lui permet au moins de franchir deux étapes nécessaires au devenir homme : l'acquisition du poil — « des poils perçaient sur sa peau de jeune adulte » (*F*, 100) — et la transformation de la voix — « L'aîné n'avait pas parlé depuis longtemps. Ces derniers mois, il avait surtout aboyé. Sa voix l'étonnait. Il la trouvait rauque. » (*F*, 102) Il est signifiant que cette voix, il la retrouve au moment où il se met à parler à un corbeau.

À l'état canin succède en effet une voie des corbeaux, deuxième zoème important à l'œuvre dans le récit. Le héros préfère « la solitude des champs et des boisés, le vent venu du large et la compagnie des corbeaux à qui il continuait de parler » (*F*, 125) : il accomplit difficilement une initiation liée au monde aviaire. Cette relation du garçon et de l'oiseau est, elle aussi, une variante du motif de l'acquisition de « la langue des oiseaux », notamment par l'absorption de la chair aviaire, qui établit un lien entre « l'avalement et l'initiation » (*RH*, 302-303) — l'aîné mangeant cru

---

52 Bertrand Hell, *Le sang noir*, p. 109.

53 Virginie Chardenet, *Destins de garçons en marge du symbolique. Jean le Sot et ses avatars*, Paris, José Corti, coll. « Les essais. Merveilleux », 2010, p. 10.

54 Après le crime, il s'enfuit de nouveau sur un radeau, et là, durant cette deuxième traversée, il délire, entend la voix du père et les rires du frère. Dans cet état où il est en contact avec l'altérité de l'invisible, il chasse le « chien de père » : « Quelqu'un qui l'aurait vu en tête de son voilier, avec son corps de cadavre vêtu d'une tenue primitive et la tête de Pantin comme un totem tribal, aurait cru en un bateau fantôme, condamné à chasser pour l'éternité. […] C'était presque un mort, un mort-vivant parti en chasse. » (112-113) *Bateau*, *chasse*, *mort-vivant*, *ensauvagement* : cet épisode cumule les motifs de la légende cynégétique d'Hellequin, le Grand Veneur, plus connu au Québec sous le nom de « Chasse-Galerie », autre interdiscursivité qui traverse le roman et qui fait partie du système culturel lié au « zoème » du chien et au « folklorème » de l'ensauvagement. Toute cette scène de « chasse » a également comme hypotexte *Moby Dick* de Melville. En proie à un délire de chasse, l'aîné manchot, comme l'unijambiste Capitaine Achab, tente de tuer sa proie longtemps désirée : « [I]l s'approchait de son chien de père comme d'une baleine qu'il allait harponner. » (112)

55 Sur cette notion ethnocritique, voir Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme. La revue du XIXe siècle*, nº 145, 2009, p. 25-35, et Sophie Ménard, « Le "personnage liminaire". Une notion ethnocritique ».

le premier corbeau qu'il rencontre (*F*, 107)[56]. Propp rappelle également qu'il existe un rapport entre l'oiseau et « un espace lointain, en particulier […] l'eau, […] la mer » (*RH*, 270-271), car l'oiseau, double du motif de la peau de bête, « sert à transporter le héros dans l'autre monde » (*RH*, 216-217). Dans le roman, les corbeaux, fidèles compagnons de route, suivent le frère :

> Au moment de son départ, un groupe de corbeaux se posa sur l'embarcation pour l'accompagner dans son voyage. […] Quelques corbeaux battaient des ailes autour de lui. Ils l'accompagnaient depuis il ne savait plus combien de jours ; depuis son départ de l'île où il avait trouvé refuge, puis sur le continent où ils avaient accosté ensemble et dont ils avaient longtemps longé la côte, marchant surtout de jour en prenant leur temps, dans des terres peu peuplées, des paysages de plaines et de collines côtières. (*F,* 127-131)

Aussi, ces oiseaux de mauvais augure et ces « démons des nuits », selon le poème de Nelligan[57], sont psychopompes et appartiennent au monde de l'au-delà. Mais surtout, la relation singulière que l'aîné entretient avec eux est à rapprocher de cette trajectoire initiatique magistralement étudiée par Daniel Fabre[58], qui a montré comment, dans les sociétés occidentales traditionnelles, l'initiation masculine est intrinsèquement tributaire de la fréquentation des oiseaux : accomplissant une série d'actions liées à leur poursuite, comme grimper dans les arbres, dénicher des œufs, conquérir l'espace sauvage, les jeunes garçons éprouvent les limites de leur corps. Cette voie se dessine à l'âge où la voix change, l'univers aviaire permettant précisément de penser cette mue[59]. Ainsi, la parole déliée, la voix muée, la capacité à siffler acquise en imitant les oiseaux servent ultimement à courtiser les filles, car le langage aviaire que le jeune apprend à maîtriser ne cesse de parler d'amour (comme les tourterelles et le rossignol dans les chansons folkloriques). En somme, « les oiseaux se trouvent associés à la conquête du sexe et de son langage[60] ». Mais

---

56 Notons ici que le roman réinvente le motif de « l'animal reconnaissant » qui, dans les contes, offre son aide au héros après que celui-ci, « égaré dans la forêt, torturé par la faim », a résisté à la tentation de le manger (*RH*, 200). Notre héros ne résiste pas à sa pulsion orale et sanguinaire. Sur le langage des oiseaux, et plus spécifiquement celui des corbeaux (ou des corneilles, selon les traductions), on pourra lire le conte *La reine des neiges* d'Andersen, dans lequel une jeune fille, Gerda, part à la recherche de son ami et voisin, Kay ; pendant une de ses aventures, elle converse difficilement avec une corneille, car ce n'est pas une langue qu'elle a « apprise ». Hans Christian Andersen, *Contes*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 2003, p. 168.

57 Émile Nelligan, « Les corbeaux », *Poésies complètes, 1896-1941*, texte établi, annoté et présenté par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 2004, p. 221.

58 Daniel Fabre, « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, vol. XXVI, n° 99, juillet-septembre 1986, p. 7-40.

59 « Au cœur du rapprochement entre le garçon et l'oiseau », il y a le fait que « l'oiseau est un animal à langage », il est même « l'être parleur par excellence [qui] mène le garçon de la non-parole (celle de l'*infans*) à la parole déliée du jeune homme, en passant par le babil, le chant, l'air sifflé ou joué ». Voir Marie Scarpa, « La voie du faucon », Jean-Marie Privat (dir.), Ma montagne. *Lectures pluridisciplinaires d'une* robinsonnade *pour la jeunesse*, p. 164 ; l'italique est dans le texte. Sur le lien entre robinsonnade et voie des oiseaux, voir cet article également.

60 Daniel Fabre, « La voie des oiseaux », p. 36.

ce processus initiatique qui conduit à la virilité ne possède pas les mêmes sens et configurations dans le roman. Si, en mettant à mort un corbeau, puis en en apprivoisant plusieurs autres avec lesquels il converse, l'aîné emprunte bel et bien la typique voie des oiseaux, force est de constater qu'il s'y engage, comme pour l'ensauvagement canin, sur un mode excessif : « Maintenant, ces oiseaux l'accompagnaient à chacune de ses sorties. Parfois, l'un d'eux se posait même sur son épaule. Il leur parlait de son enfance, toujours, et de son frère, mais magnifiait ses récits, les racontant comme les histoires que lui avait racontées sa mère. » (*F*, 125) Dans sa relation aux oiseaux, le frère reproduit le modèle maternel : « dompteur d'oiseau » (*F*, 132), il les domestique, les nourrit (*F*, 132), dormant blotti contre leurs corps (*F*, 135) et leur transmettant son histoire de vie, sous forme de contes merveilleux et d'aventures miraculeuses. De plus, « le temps des dénicheurs s'arrête vers dix ou douze ans et, lorsqu'on accède aux vraies chasses, cinq ou six ans après, on délaisse les frondes, les arcs, les petits pièges, on passe "de l'enfant à l'homme", écrit Chateaubriand, le jour où l'on tire au fusil[61] » et où on met à mort une bête. Or, on l'a vu, avant sa période d'oiseleur, l'aîné tue le père au harpon, égorge des enfants et mange cru le corbeau. Bref, déjà initié au sang, il vit à contretemps. Enfin, l'aboutissement amoureux de la voie lui reste inaccessible : « [Il vit] une fille aux longs cheveux noirs et à la chair généreuse, mais il ne lui parla pas. Il préférait parler au corbeau. » (*F*, 120) Qu'il règne comme un maître sur les corbeaux et qu'il préfère la compagnie de son envolée indique un inachèvement, un figement « à cet âge où on se soucie des oiseaux[62] ». Il est bien, comme le dit la jeune fille, « un drôle d'oiseau » (*F*, 121).

Les gestes de l'oiseleur et de l'enragé, l'odyssée maritime, les morts temporaires n'ont ni apporté la gloire, ni accompli des exploits, ni fait l'homme : l'aîné est qualifié de « dieu inutile, inconnu de tous et aux gestes sans portée » (*F*, 141), oscillant entre aura miraculeuse et force sanguinaire. Certes, il parcourt le chemin initiatique, celui-là même qui organise les trajectoires des héros des contes et des récits d'aventures, mais trop du côté des animaux, des morts, du sauvage, du sang, de la solitude, de l'oiseau, il est un mal initié. Comme il le résume, il a « vécu [une] vie d'animal domestique avant de devenir une bête sauvage, chien meurtrier, puis monstre à deux têtes tueuses, créature inhumaine mue par une rage souterraine » (*F*, 132). La narration l'abandonne dans son altérité, le fige dans cet état d'entre-deux, où il est prisonnier de ces « univers hostiles et étranges » de la mer et du père, de ces « univers de noirceur et de violence, des mondes non domestiqués, où rien n'est tenu en laisse », surtout pas les chiens (*F*, 13). Contrairement au conte, qui organise des séquences d'actions rituelles accomplies et réussies, et à rebours du rite dont la finalité est l'agrégation à la communauté, le récit narre une succession de passages allant d'un état liminaire à un autre, pour finalement aboutir à une liminarité constitutive, soit à un déficit permanent de socialisation.

+

61 Daniel Fabre, « La folie de Pierre Rivière », *Le Débat*, nº 66, septembre-octobre 1991, p. 104.
62 *Ibid.*, p. 106.

Concluons sur une série de remarques synthétisant les relations intergénériques du conte et de ce roman. *Frères* thématise la transmission orale des contes. La mère raconte des histoires sur « des créatures monstrueuses, démesurées, des poissons bicéphales, des tortues aux carapaces grosses comme des îles, des baleines aux bouches si grandes qu'elles pouvaient avaler des citées entières » (*F*, 11-12), des « fables à l'heure du coucher » (*F*, 17), un récit étiologique de la naissance et l'« histoire d'un homme seul qui, ne pouvant avoir d'enfant, s'en était taillé un dans le bois » (*F*, 29). Ayant des « mots plein la bouche », le cadet imagine les exploits de Pantin, « qui avait tué le monstre aux tentacules » et « avait interrompu la tempête qui avait ravagé la région quelques années plus tôt » (*F*, 34). Enfin, l'aîné narre à ses corbeaux, « derniers légataires », des « histoires où soufflait le vent venu de la mer et où se faisait sentir l'odeur des champs et des collines où l'aîné et son frère avaient joué enfants » (*F*, 126). La narration fait du contage la principale activité des personnages. Les paroles conteuses — seul moyen d'entrer en contact avec l'autre absent — délient les langues, rendent poreuses les frontières entre réel et imaginaire, et accompagnent la mobilité des jeunes garçons, dont le voyage initiatique oriente la syntaxe du récit. À celles-ci répond, sur un autre plan, la mobilité des motifs provenant d'autres univers textuels et culturels, qui ouvre le roman à des ailleurs génériques, hétérogènes. Si les situations de contage dans la diégèse répètent l'origine et balisent le territoire familial, l'imaginaire du roman, lui, s'alimente aux *trésors des contes* fabuleux pour dire la fin d'un monde et les désordres de la filiation[63]. Aussi, rappelons que les contes traditionnels sont des œuvres à la fois collectives et individuelles : « Collectives parce qu'un schéma narratif était déjà là, déjà raconté, déjà écouté. Inscrit dans une mémoire individuelle, il pouvait être redit, mais jamais exactement dans les mêmes termes[64]. » Hétérophonique et bricoleur, le roman de Clerson joue en quelque sorte le même jeu que le conteur. Il reprend des canevas narratifs et des scénarios culturels, il récupère l'élaboration canonique et schématique qui organise les logiques initiatiques, tout en redisant autrement les vies, en remodelant les agencements entre les actions, en renouvelant les termes, en déviant les destins. Si le conte est de surcroît un « miroir grossissant et toujours déplacé en même temps qu'agent des apprentissages essentiels, véritable "petit rite parlé"[65] », le roman — notamment celui informé par lui et concentrant, comme dans *Frères*, les forces de fiction sur l'extraordinaire, le merveilleux, le surnaturel — serait, suivant cette idée, un rite écrit, silencieux, solitaire, et la lecture une forme d'ensauvagement rituel permettant de faire l'expérience (imaginaire) de l'altérité.

63 Que les « frères » s'appellent « l'aîné » et « le cadet » indique bien que la question de la filiation est l'enjeu principal du roman.

64 Nicole Belmont, « Destins féminins entre mariage et maternité », p. 65.

65 Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « Du rite au roman », p. 15.

+ + +

ÉTUDE

+ + +

DE CUEILLEUR DE CERISES À ÉCRIVAIN
La figure du primo romancier sur les sites d'éditeurs au Québec

+ + +

MARIE-PIER LUNEAU
Université de Sherbrooke

Il vaut parfois mieux ne pas débuter que mal débuter[1].

« Sans être précédés d'aucune réputation et d'aucune attente, les premiers romans ont toujours la cote, aussi séduisants que de jeunes vierges sans passé[2] », affirmait Chantal Guy dans un article consacré aux nouveautés de la rentrée littéraire 2008. Certes, depuis quelques décennies, le premier roman a retenu l'attention, autant des spécialistes de la sociologie du littéraire[3], qui lui consacrent des études, que des médias en général, qui l'ont presque érigé en catégorie générique autonome. Peu à peu, de nouveaux supports sont apparus, afin d'en favoriser la diffusion. En France, le Festival du premier roman de Chambéry en est l'un des porte-étendards, tandis qu'au Québec, l'équipe de « La recrue du mois » assure, sur les réseaux sociaux, une meilleure visibilité aux premières œuvres littéraires. Par pure stratégie marketing visant à titiller l'attention des médias ou en guise de réponse à cet engouement de la critique, les éditeurs ont aussi emboîté le pas, créant des collections spécialement dédiées aux premiers textes d'auteurs : en France, Arléa publie notamment « Premier mille », tandis qu'au Québec, XYZ éditeur et les Éditions JCL ont tenté l'expérience, il y a quelques années, avec « Première impression » et « Primo roman ». Effet de mode ou non, force est d'admettre que « la visibilité accrue de la catégorie "premier roman", son institutionnalisation progressive en ont fait — et quoi que l'on pense du phénomène — un lieu où s'actualisent des stratégies de lecture et d'écriture susceptibles d'analyse[4] ».

---

1 Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, établissement de l'édition, notes et postface par Francesco Viriat, Paris, Mille et une nuits, coll. « Mille et une nuits », 2005 [1912], p. 19.

2 Chantal Guy, « Un hiver de femmes », *La Presse*, 13 janvier 2008, p. 6.

3 Voir, notamment Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, 225 p. ; Bertrand Legendre et Corinne Abensour, *Entrer en littérature. Premiers romans et primo-romanciers dans les limbes*, préface d'Antoine Gallimard, Paris, Arkhê, 2012, 137 p. ; Corinne Abensour, Bertrand Legendre et Marie-Pier Luneau, « Entrer en littérature. Premiers romans et primo-romanciers au Québec, 1998-2008 », *Documentation et bibliothèques*, vol. LIX, n° 1, janvier-mars 2013, p. 36-47.

4 Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, p. 10.

À la lumière des travaux des dernières décennies, qui ont fait de la « singularité » un principe déterminant dans la croyance en la figure de l'écrivain[5], il y a lieu de se pencher plus précisément sur le moment de « l'entrée en littérature », en se demandant de quelle façon le nouvel entrant tente, en se présentant aux fonts baptismaux de la littérature, de se créer une légitimité. Quels éléments biobibliographiques mettra-t-on particulièrement de l'avant, dans la mesure où le primo romancier cherche à inscrire sa propre singularité, alors que l'engouement pour la relève et le nouveau semble paradoxalement le confiner à n'être qu'un « débutant » parmi d'autres ?

Cet article cherche à déterminer si le fait de commencer impose au primo romancier une figure particulière, modulée par des impératifs différents de ceux qui gouvernent l'identité de l'écrivain légitimé ou en voie de l'être (et si oui, lesquels ?). Comment parle-t-on de l'auteur encore inconnu (ou du moins, inconnu comme romancier), comment le présente-t-on au public ? Il ne s'agira pas, ici, de dresser un portrait statistique ou démographique de la population des primo romanciers[6], basé par exemple sur leur âge, leur lieu de naissance, etc. La démarche repose plutôt sur l'analyse de discours : nous souhaitons examiner, au sein de tous les détails biographiques qu'il est possible de donner sur un écrivain, lesquels sont le plus fréquemment mis de l'avant pour construire le nouvel entrant dans le champ littéraire et lesquels sont plutôt laissés de côté ; lesquels lui sont propres et lesquels appartiennent au socle identitaire de l'écrivain, voire de l'artiste, quel qu'il soit.

Des hypothèses, déjà, se dessinent. Cherchera-t-on à compenser l'absence de capital symbolique (de prix littéraires, par exemple) par l'étalage de diplômes attestant une formation en études, voire en création littéraires, en tant que sceau de qualité venant « autoriser » la parole de l'écrivain en herbe ? Aura-t-on tendance à survaloriser le « jeune » et surtout le « nouveau » ? Dans l'affirmative, comment cette nouvelle génération d'auteurs peut-elle parvenir à renouveler la figure de l'écrivain, dans la perspective où celle-ci s'est modelée, au cours des derniers siècles, sur des principes de marginalité construisant l'artiste comme un être hors norme ? Pourrait-on poser comme hypothèse que l'une des façons, pour le primo romancier d'aujourd'hui, de se construire une singularité serait de s'inscrire comme un « être ordinaire », à l'inverse de ses prédécesseurs qui ont fait de la « malédiction littéraire » l'un des poncifs les plus usés de l'identité artistique [7] ? Si oui, quels seraient les paramètres de cette banalité assumée ?

Les réponses à ces questions peuvent résider dans une multitude de sources, que l'on aurait intérêt à croiser pour tracer un portrait plus exhaustif des modalités

---

5 En particulier, Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, 367 p. ; Roger Chartier, « Figures de l'auteur », *Culture écrite et société. L'ordre des livres, XIVe–XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel. Histoire », 1996, p. 45-80. ; Antoine Compagnon, « L'auteur », *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 51-110 ; Gisèle Sapiro, « "Je n'ai jamais appris à écrire." Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 168, juin 2007, p. 12-33.

6 Pour accéder à ce type de données, voir plutôt Corinne Abensour, Bertrand Legendre et Marie-Pier Luneau, « Entrer en littérature ».

7 Voir Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, 223 p. ; Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau (dir.), *Deux siècles de malédiction littéraire*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2014, 321 p.

de construction de la figure du primo romancier. Puisque certains travaux ont déjà porté sur la façon dont l'instance critique parle du primo romancier[8], c'est vers le rouage éditorial que nous avons choisi ici de porter notre attention. Plus précisément, nous avons voulu observer comment les éditeurs québécois présentent les primo romanciers sur leurs sites Internet. D'autres sources, notamment les réseaux sociaux, auraient pu documenter les stratégies commerciales à l'égard de la « relève ». Si les pages Facebook auraient pu dévoiler les actions concrètes posées par les éditeurs pour imposer les premiers romans (lancements, séances de signatures, diffusion d'entrevues ou d'articles critiques), les sites Internet révèlent quant à eux l'ancrage biographique sur lequel repose la figure du primo romancier, par le biais de l'onglet « Auteurs ». L'occasion s'avère donc un prétexte pour réfléchir à la notice d'écrivain en tant que genre discursif propre, et aux effets qu'elle est susceptible de produire.

Un échantillon de huit éditeurs, que nous avons voulu représentatif de la pluralité des positions dans le champ, a été établi. Les éditions La Mèche, Alto, Le Quartanier et Marchand de feuilles occupent différentes places au sein du pôle de production restreinte : ces éditeurs ont d'ailleurs fait de la « relève » leur bassin principal dans la constitution de leurs catalogues. Implantées dans le paysage éditorial depuis plus de cinquante ans, les éditions Boréal et Leméac, souvent considérées comme les deux plus importantes maisons d'édition littéraire au Québec, incarnent la sphère de production consacrée. Enfin, résolument axées sur la littérature « populaire », les Éditions de Mortagne et les Éditions JCL ont été choisies pour illustrer les discours liés à la sphère de grande production. À partir des sites Internet de ces huit éditeurs, nous avons isolé les auteurs ayant publié un premier roman au cours des dix dernières années (de 2007 à 2016 inclusivement). Nous avons ainsi obtenu un corpus de 169 primo romanciers, dont nous avons analysé la notice biographique[9] à partir d'une base de données, déclinée selon les rubriques suivantes : présence ou non d'une photographie ; date et lieu de naissance ; lieux de vie antérieurs/actuels ; formation ; métiers antérieurs/actuels ; statut marital/parental/animaux de compagnie [10] ; écrits antérieurs ; circonstances de l'entrée en littérature ; projet global de création ; prix littéraires obtenus ; auteurs fétiches ; rituels d'écriture ; loisirs/rêves/échecs. Après avoir défini les caractéristiques communes des primo romanciers du

---

8 Voir notamment Pierre Verdrager, « Comment lit-on un "premier roman"? », Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, p. 21-30.

9 Une précision s'impose : bien que l'usage de la troisième personne soit presque systématique dans les notices biographiques, l'usage répandu consiste à demander à l'auteur de rédiger lui-même le texte le présentant. Cette pratique est manifeste chez les auteurs publiés par JCL et Mortagne. D'aucuns assument ce discours comme étant autobiographique, notamment Mélanie Leblanc, qui se désigne comme une « future New-Yorkaise » qui « excelle dans l'art de faire de la projection et dans celui d'écrire des biographies à la troisième personne » (« Auteurs/Mélanie Leblanc », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/melanie-leblanc [page consultée le 5 mai 2018]). Mais la question du destinateur du discours biographique n'a aucune incidence sur l'analyse, dans la mesure où ce sont les effets de ce discours sur la figure de l'auteur que nous souhaitons analyser.

10 La mention de l'importance des animaux de compagnie dans la vie des auteurs peut sembler étrange, pourtant elle confirme souvent, dans l'imaginaire, l'identité de l'écrivain. Ainsi, l'association entre bibliothèques et chat(s) est courante, comme en témoigne l'exemple de Marie Bourassa, auteure chez JCL, qui « habite toujours la maison familiale où elle a grandi, un repaire modeste où les mots et les livres règnent en maîtres avec ses trois chats » (http://www.jcl.qc.ca/detail_auteur/222/ [page consultée le 5 mai 2018]).

corpus, nous dégagerons enfin quatre profils distincts, clairement modulés par la place qu'occupent les différents éditeurs dans le champ littéraire.

QU'EST-CE QU'UN PRIMO ROMANCIER ? LES CARACTÉRISTIQUES COMMUNES

Quiconque travaille sur l'objet « premier roman » est vite placé devant une évidence : cette catégorie relève en grande partie d'un phénomène institutionnel, relativement récent, attribuable à ce que Jacques Dubois désigne comme les instances d'émergence et de reconnaissance[11]. Ne présentant aucune essence commune, les textes des premiers romans ne peuvent être réunis sous cette bannière qu'à la condition d'être présentés et reçus comme tels. Phénomène essentiellement éditorial et médiatique, il serait erroné de croire que la catégorie « premier roman » passe, pour autant, inaperçue aux yeux des lecteurs. Les blogues de lecture montrent au contraire un public attentif à cette question, soulignant par exemple le caractère prometteur de tel primo romancier : en attestent les avis de lecteurs disponibles sur le site des Éditions de Mortagne. Franchement enthousiastes, voire dithyrambiques, les commentaires concernant par exemple *Maudits bas jaunes* de Marie-Millie Dessureault vont dans ce sens : « Je recommande fortement la lecture de ce premier roman d'une auteure à surveiller » ; « Wow ! J'ai déjà hâte de lire son prochain roman » ; « Marie-Millie a mis la barre haute. Tout est super dans cette histoire[12]. » Jusqu'à un certain point, l'impression d'assister à la « naissance » d'un écrivain peut créer un horizon d'attente spécifique, si ce n'est une « demande », que l'éditeur s'empressera de nourrir. C'est donc dans une relation tripartite entre éditeur, critique et lecteur qu'il faut appréhender la promotion des textes relevant de la catégorie « premiers romans ».

Ajoutons que dans les faits, il arrive très souvent que, chronologiquement, le « premier roman » de tel auteur ne soit pas celui qui a été écrit d'abord : c'est bien du passage à l'espace public, et donc de la première publication, qu'il s'agit ici. La notice biographique d'Audrey Parily, dans une franchise certes peu commune, ne tente pas de mettre sous le boisseau les manuscrits laissés en plan :

> En février 2008, elle complète l'écriture d'un énième roman qu'elle juge assez bon, contrairement aux précédents, pour être envoyé à des éditeurs. Elle passe cependant encore un mois à déplacer les virgules puis s'oblige à poster son manuscrit. Les Éditions de Mortagne communiquent avec elle le 14 avril 2008. Oui, elle se souvient de la date et même de l'heure [13] !

---

11 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, préface de Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord. Références », 2005 [1978], 238 p.

12 « Avis pour *Maudits bas jaunes* », en ligne : https://editionsdemortagne.com/produit/maudits-bas-jaunes (page consultée le 5 mai 2018).

13 Voir « Auteurs/Audrey Parily », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/audrey-parily (page consultée le 5 mai 2018).

Conséquemment, nous avons admis comme primo romancier « tout auteur d'un "premier roman", qu'il ait ou non antérieurement fait paraître des textes s'inscrivant dans d'autres domaines[14] ». Cette définition a pour effet d'inclure à l'occasion des primo romanciers déjà connus (des journalistes déjà auteurs d'essais, par exemple) : dans notre corpus, ces cas sont rarissimes, et la très forte majorité des auteurs recensés sont à peine — sinon pas — connus au moment de leur entrée dans le champ.

Le tableau I présente la répartition des primo romanciers au sein des maisons d'édition, en fonction des années. On verra que le phénomène du premier roman est plutôt stable, mis à part une pointe plus prononcée en 2014-2015 : celle-ci s'explique surtout par le fait que Leméac, qui publiait environ trois premiers romans au début de la période, frôle la dizaine en 2015. Leméac est aussi l'éditeur qui en publie le plus dans notre corpus, mais cela n'a rien d'étonnant vu le nombre total de livres publiés par cette maison annuellement. Pour être plus éloquente, cette donnée devrait être croisée à une analyse fine de l'ensemble des catalogues d'éditeurs, ce qui nous éloignerait de notre sujet. Mentionnons tout de même qu'avec ses 21 premiers romans parus au cours des dix dernières années, Marchand de feuilles, doté d'une capacité de production inférieure à celle d'éditeurs comme Boréal et Leméac, apparaît clairement comme l'éditeur des voix émergentes en ce qui a trait au roman. Notons aussi que le phénomène « premier roman » n'est pas exclusif aux éditeurs de la sphère de production consacrée et de la production restreinte : JCL et Mortagne exploitent, comme leurs confrères, la nouveauté associée aux premières œuvres.

TABLEAU I
Répartition du corpus par éditeur et par année

	Alto	Boréal	JCL	Leméac	Marchand de feuilles	Mortagne	La Mèche	Le Quartanier	Total
2007	1	3	3	3	1	3	0	1	15
2008	2	5	5	3	0	2	0	1	18
2009	0	1	2	2	6	4	0	1	16
2010	0	2	1	3	4	2	1	0	13
2011	1	1	2	4	3	2	0	1	14
2012	0	3	3	3	2	2	1	2	16
2013	0	5	1	3	0	3	0	1	13
2014	0	7	3	9	3	2	1	0	25
2015	0	1	2	10	1	3	2	1	20
2016	1	3	3	8	1	1	1	1	19
	5	31	25	48	21	24	6	9	169

Plusieurs caractéristiques sont communes aux primo romanciers de notre corpus. Frappe aux yeux, d'abord, la présence de la photographie de l'écrivain, dans une proportion de 82 % (soit dans 139 cas sur 169). Cela n'a rien d'étonnant, considérant « l'économie d'abondance » dans laquelle nous vivons en fait de photographies d'écrivains, ainsi que l'ont souligné Bertrand, Durand et Lauvaud :

14 Bertrand Legendre et Corinne Abensour, *Entrer en littérature*, p. 18.

> Vitrines de libraires, quatrièmes de couverture, affiches publicitaires, catalogues d'éditeur, manuels scolaires, monographies illustrées, journaux, magazines, émissions de télévision, documentaires, vidéos continuent d'enfoncer jour après jour dans notre œil l'évidence aveuglante que l'écrivain a un visage[15].

Sur les 30 primo romanciers dont la photographie n'est pas présentée sur le site Internet de l'éditeur, 9 se rattachent au Quartanier, éditeur qui a fait le choix de ne présenter aucune photographie d'auteur sur son site. Il s'agit bien là d'une posture cohérente avec le principe consistant à miser sur le catalogue plutôt que sur les auteurs, et sur la qualité des œuvres, plutôt que sur la « popularité » d'une personnalité. *A contrario*, les éditeurs consacrés que sont Leméac et Boréal semblent tenir mordicus à cet élément de présentation visuelle : seulement deux des 79 primo romanciers de ces deux maisons n'affichent pas de photographie.

Si la photographie constitue — à moins d'une résistance liée à une posture — un passage obligé de la présentation des auteurs de notre corpus, le deuxième élément le plus récurrent n'est pas, contrairement à ce qu'on serait porté à croire, la date de naissance (qui aurait l'avantage de pointer vers une éventuelle jeunesse), mais bien la mention du statut de primo romancier. Pour le dire autrement, la question du commencement est fortement soulignée dans la notice biographique du primo romancier, soit à une hauteur de 57 % (97 cas sur 169). Ces pourcentages auraient dû être revus à la hausse si notre analyse avait décidé de déborder de la notice biographique : certains éditeurs choisissent d'évoquer la question d'une première publication dans la fiche consacrée au résumé du livre, plutôt que dans la notice biographique. C'est donc dire à quel point l'éditeur, de façon générale, juge important de communiquer au lecteur et aux médias le moment de « l'entrée en littérature », conformément à son rôle de « découvreur de talents ». Vraisemblablement, cette mention sera reprise dans la réception critique, tel que l'ont remarqué Bertrand Legendre et Corinne Abensour :

> On observe que, quels que soient l'auteur et son éditeur, l'accent est presque toujours mis dans les articles de presse sur le statut de premier romancier. Cette mention apparaît souvent dans le titre, dans le surtitre, dans le chapeau ou dans la phrase d'accroche. Le lecteur est donc invité à lire la critique dans le contexte particulier de la découverte d'un nouveau talent[16].

Mais il y a plusieurs façons de « dire les commencements », et force est d'admettre que les sites des éditeurs du sous-champ de grande production fonctionnent ici à l'opposé des pratiques immanentes aux éditeurs de la portion plus légitimée du champ. La sphère de production consacrée et la sphère de production restreinte se limiteront presque exclusivement à donner le titre, suivi de la mention « est son premier roman ». Le signalement de cette « première » reste de la plus haute importance,

---

15 Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, « Introduction. Le portrait photographique d'écrivain vu de profil et de face », *COnTEXTES*, nº 14, 2014, en ligne : http://contextes.revues.org/5914 (page consultée le 5 mai 2018).

16 Bertrand Legendre et Corinne Abensour, *Entrer en littérature*, p. 98.

car il permet de donner à voir la possible naissance d'un futur grand écrivain. Par ailleurs, la surenchère pourrait s'avérer dévastatrice, si le succès escompté n'est pas au rendez-vous. Le principe de prudence, défini par Pierre Verdrager à propos de la critique des premiers romans, s'applique également au site d'éditeur, car « l'histoire de la littérature telle que nous la connaissons n'est pas une histoire anthropologique — histoire de tout ce qui s'est écrit — mais une histoire axiologique — histoire de tout ce qui s'est écrit de bien[17] ». Accoucheur et sourcier, l'éditeur n'a pas intérêt à surexposer à l'avance un écrivain à propos duquel il n'a, au tout début, d'autre garantie que son propre flair. D'ailleurs, si le primo romancier a à son actif d'autres types de publications, la notice biographique s'empresse de les brandir comme autant de cautions sur l'œuvre à venir : « [Elsa Pépin] a publié en 2014 le recueil de nouvelles *Quand j'étais l'Amérique* (Éditions XYZ, Quai n° 5), qui a remporté le Prix littéraire des enseignants AQPF-ANEL en plus d'avoir été finaliste au Prix France-Québec[18]. »

Ainsi, chez les éditeurs se situant dans les sphères consacrée ou de production restreinte, on verra très vite apparaître, dans les fiches biographiques, les mentions de prix littéraires lorsque celles-ci existent. Les exemples de Dominique Fortier et d'Audrée Wilhelmy montrent comment est exploitée la conjugaison entre nouveauté et rapidité du processus de légitimation :

> Son premier roman, *Du bon usage des étoiles* (2008), en lice notamment pour un Prix du Gouverneur général, a remporté le prix Gens de mer du festival Étonnants voyageurs de Saint-Malo[19].

> Son premier roman, *Oss* (Leméac, 2011), a reçu une nomination pour le Prix des libraires du Québec et a été finaliste aux Prix littéraires du Gouverneur général du Canada[20].

La situation est toute différente chez Mortagne et JCL. Au sein de la grande diffusion, la mention du premier roman reste primordiale, mais peut être plus problématique. Annonciatrice d'une future œuvre « à suivre », elle peut également présenter un certain risque pour le lecteur, dont les habitudes de lecture sont fortement conditionnées par un principe de sécurité[21]. C'est souvent par « collection » que lit le lecteur populaire, mais c'est aussi, quand la renommée de l'écrivain est grande, par « nom d'auteur » : à telle enseigne que les éditions Harlequin ont créé, en France, la collection « Nora Roberts », qui donne au lecteur l'assurance de plonger « au cœur d'histoires aussi intenses que bouleversantes, et [de découvrir] avec délice l'univers

---

17 Pierre Verdrager, « Comment lit-on un "premier roman"? », p. 27.

18 « Auteurs/Elsa Pépin », en ligne : http://editionsalto.com/auteurs/elsa-pepin (page consultée le 5 mai 2018).

19 « Auteurs/Dominique Fortier », en ligne : http://editionsalto.com/auteurs/dominique-fortier (page consultée le 5 mai 2018).

20 « Auteurs/Audrée Wilhelmy », en ligne : http://www.lemeac.com/auteurs/485-audree-wilhelmy.html (page consultée le 5 mai 2018).

21 Voir à ce sujet, notamment, Nicole Robine, « Lecture, lectures et projet de vie ou comment lit le lecteur populaire? », Denis Saint-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Littératures », 1994, p. 133-144.

fabuleux de la reine incontestée du roman sentimental[22] » ! Bref, la mention du premier roman peut aussi s'avérer potentiellement négative pour le lecteur de grande diffusion, habitué à retrouver, chez son auteur à succès préféré, un contenu déjà agréé. Pourquoi opter pour autre chose ? Pour cette raison ou parce qu'il est en déficit de capital symbolique, le primo romancier de grande diffusion inscrit fortement son entrée en littérature dans une vocation précoce. Le cas d'Émilie C. Lévesque, aux Éditions JCL, est typique. Même s'il s'y lit une certaine dérision, la prédestination à l'écriture remonte à la naissance, puis insiste sur l'enfance :

> Quelques jours après sa naissance, le gouvernement de Robert Bourassa votait la loi 22 qui faisait du français la langue officielle du Québec. Est-ce ce qui prédestinait son avenir dans le milieu de la langue ? Peut-être. Elle grandit donc au milieu des livres, dévorant tout ce qui lui tombe sous la main. Elle n'a toujours eu qu'une seule certitude : un jour, elle aussi écrirait des histoires qui transportent les gens, des romans qui les font vibrer. D'abord elle se fait conteuse pour endormir son petit frère, puis elle écrit de courts récits. Encore aujourd'hui, elle croit que la plus belle pièce d'une maison, c'est celle où il y a des livres[23].

Ces envolées sur une vocation antérieure à toute décision, incarnée dans une nature, rejoignent les constats établis par Claude F. Poliak à propos des écrivains amateurs. Dans cette enquête, parmi les auteurs « qui revendiquent une pratique familière, 60 % en soulignent l'ancienneté[24] ». Certains auteurs de notre corpus, comme Édith Kabuya, ne se font pas faute de reconnaître le caractère stéréotypé de cette posture : « Aussi cliché que ma prochaine affirmation puisse sonner, j'écris depuis que je suis toute petite. Enfant, je dévorais tous les romans qui me tombaient sous la main et je réinventais les récits de mes auteurs préférés, leur imaginais une suite ou une fin différente[25]. » C'est dire, ajoute Poliak, « que les stéréotypes sur l'écrivain et/ou l'artiste sont très largement intériorisés par les profanes[26] ».

Mario Boivin, publié aux Éditions de Mortagne, donne avec force détails les origines de sa vocation, tout en faisant primer, comme c'est souvent le cas en littérature de grande diffusion, une relation de proximité avec le lecteur :

> J'ai toujours eu une imagination débordante et un talent de raconteur. Enfant, lorsque des amis restent à coucher, je passe des heures à leur raconter des histoires que j'invente au fur et à mesure et où nous sommes tous les protagonistes. Au fil de ces histoires, je mets mes camarades en face de situations auxquelles ils doivent

---

22 « Collections/Nora Roberts », en ligne : https://www.harlequin.fr/collection/nora-roberts (page consultée le 5 mai 2018).

23 « Auteurs/Émilie C. Lévesque », en ligne : http://www.jcl.qc.ca/detail_auteur/212 (page consultée le 5 mai 2018).

24 Claude F. Poliak, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Économica, coll. « Études sociologiques », 2006, p. 99.

25 « Auteurs/Édith Kabuya », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/edith-kabuya (page consultée le 5 mai 2018).

26 Claude F. Poliak, *Aux frontières du champ littéraire*, p. 97.

> réagir et, me basant sur leur réponse, je poursuis mon récit. Mes histoires captivent et, immanquablement, on me demande de m'exécuter avec des demandes spéciales en prime : « J'aimerais bien que Chantale Tremblay fasse partie de l'histoire ! » Je m'assure évidemment de ne pas décevoir mon auditoire [27] !

Le fait d'avoir travaillé par la suite dans le domaine du marketing est présenté ici comme en continuité avec cette vocation précoce, puisque, dit l'auteur, la « rédaction de textes reste centrale dans mon quotidien et, bien qu'il s'agisse du monde des affaires, j'apprendrai qu'il faut autant de créativité pour pondre un texte publicitaire que pour ficeler une histoire où un copain coincé réussira finalement à séduire la plus belle fille du village [28] ! »

Outre la mention de la première publication — abordée, donc, avec des tonalités différentes selon la position des auteurs et des éditeurs dans le champ, mais tout de même appréhendée de façon frontale, et massivement —, quelles autres données biographiques sont communes à la plupart des primo romanciers ? Sans surprise, les lieux de naissance sont fortement indiqués, dans une proportion de 55 %. La mention de la ville natale dédouble elle aussi l'idée d'un commencement, en ce sens qu'elle renseigne sur les origines d'un écrivain inconnu. Cette information est fortement identitaire, surtout pour les écrivains venus au monde hors Québec, comme c'est le cas, par exemple, pour Sophie Bienvenu, née « en Belgique, Française sur papier, Québécoise d'adoption et Montréalaise de cœur [29] ».

La mention du lieu d'origine est ainsi souvent mise en relation avec le lieu de vie actuel, surtout pour indiquer une migration de la campagne vers la ville (lorsque le lieu de vie actuel est mentionné, il s'agit dans la moitié des cas de Montréal ou de Québec), mais parfois aussi l'inverse, comme pour Myriam Caron, qui habite « à Sept-Îles, où elle est retournée vivre après des études à Montréal [30] ». Plus rarement, il arrive qu'on mentionne d'autres lieux antérieurement habités par l'auteur, surtout lorsqu'ils peuvent justifier le contenu du roman. Ainsi de Laurence Gough, qui « a grandi à Sainte-Julie, a passé beaucoup de temps à Miguasha [31] », et dont le roman s'intitule *En région arctique et ailleurs*.

Vient ensuite la date de naissance, qui est présente dans 46 % des notices biographiques du corpus. On aurait pu s'attendre à voir les éditeurs miser davantage sur la jeunesse des primo romanciers, puisque les études sur la réception critique des primo romanciers confirment l'intérêt des journalistes envers la précocité des talents. Or, dans notre corpus, la notice de Sara Lazzaroni va dans ce sens, mais fait figure d'exception :

---

27 « Auteurs/Mario Boivin », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/mario-boivin-2 (page consultée le 5 mai 2018).

28 *Ibid.*

29 « Auteurs/Sophie Bienvenu », en ligne : http://lameche.groupecourteechelle.com/auteurs/sophie-bienvenu (page consultée le 5 mai 2018).

30 « Auteurs/Myriam Caron », en ligne : http://www.lemeac.com/auteurs/67-myriam-caron.html (page consultée le 5 mai 2018).

31 « Auteurs/Laurence Gough », en ligne : http://www.marchanddefeuilles.com/portfolio-item/laurence-gough (page consultée le 5 mai 2018).

> Avec son premier livre, *Patchouli* (Leméac, 2014), paru alors qu'elle n'avait que dix-neuf ans, Sara Lazzaroni a su s'imposer comme l'une des voix les plus prometteuses de sa génération. *Veiller la braise* confirme la singularité de sa plume, la poésie qui l'habite, sa stupéfiante maturité[32].

C'est peut-être précisément la conscience du statut de « cliché » du discours vocationnel, tel qu'abordé plus haut, qui amène auteurs et éditeurs à délaisser cette information au profit d'autres éléments plus propices à l'exposition d'une singularité. En réalité, à une époque où le rôle de l'éditeur est plus que jamais remis en question, c'est pourtant bel et bien la place briguée par celui-ci dans le champ littéraire qui semble vraiment moduler les éléments biobibliographiques mobilisés sur les sites.

LES QUATRE PROFILS : LE BOURLINGUEUR, L'ASPIRANT ÉCRIVAIN, LE ROMANCIER POPULAIRE ET L'ÉCRIVAIN AMATEUR

Les résultats obtenus nous amènent à dégager quatre profils, répartis comme suit :

TABLEAU II

PROFIL	Proportion du corpus total	Éditeur principal en pourcentage
Le bourlingueur	17/169 = 8 %	Marchand de feuilles (59 %)
L'aspirant écrivain	100/169 = 60 %	Leméac + Boréal (73 %)
Le romancier populaire	31/169 = 19 %	Mortagne (65 %)
L'écrivain amateur	21/169 = 13 %	JCL (81 %)

La figure du bourlingueur[33] se retrouve majoritairement sur le site du Marchand de feuilles, quoique quelques écrivains publiés chez Alto, Leméac et Boréal y puisent aussi. Dans le portrait biographique qu'il trace de sa trajectoire, le bourlingueur semble arriver à la littérature par accident, tellement la suite des activités qui l'y ont conduit s'avère aléatoire. Ainsi en est-il, par exemple, de William S. Messier, qui « a grandi dans les Cantons-de-l'Est, où il a effectué différentes *jobines* en tant qu'ouvrier agricole, horticulteur et employé de la voirie », et qui « rédige une thèse de doctorat sur l'oralité en littérature américaine[34] », comme de David Fitoussi, qui « a travaillé en Kibboutz, obtenu un baccalauréat en sciences de l'Université de Montréal, travaillé comme chauffeur de taxi de nuit et comme agent immobilier[35] ». De *jobine* en *jobine*, le bourlingueur se laisse mener au gré du vent. Si un qualificatif s'appliquait à son

32 « Auteurs/Sara Lazzaroni », en ligne : http://www.lemeac.com/auteurs/554-sara-lazzaroni.html (page consultée le 5 mai 2018).

33 Nous remercions Daniel Grenier, à qui nous empruntons ici l'idée de « bourlingueur ».

34 « Auteurs/William S. Messier », en ligne : https://www.marchanddefeuilles.com/portfolio-item/william-s-messier (page consultée le 5 mai 2018).

35 « Auteurs/David Fitoussi », en ligne : https://www.marchanddefeuilles.com/portfolio-item/david-fitoussi (page consultée le 5 mai 2018).

parcours, ce serait *improbable* : le bourlingueur, en parfait dilettante, fait du roman comme il fait autre chose, il n'est pas écrivain à tout prix. Au final, c'est pourtant bien la littérature qui est valorisée, mais en sous-texte, car la notice biographique pointe plus ou moins subtilement vers l'œuvre.

Si les petits boulots sont mis en scène en tant que réservoir d'inspiration de l'écrivain, ils sont pourtant subordonnés à « l'œuvre ». Le roman *Edmonton* de Guillaume Berwald se déroule par exemple dans l'univers de la construction, à Edmonton. Or cet auteur, « [a]près avoir étudié la littérature à l'Université du Québec à Montréal, a travaillé comme plongeur, couvreur, carreleur, bûcheron, tireur de joints, cueilleur de cerises, livreur et assistant de recherche. Et il a travaillé dans le béton, à Edmonton[36] ». L'effet d'indépendance vis-à-vis du champ ne doit pas berner au point de faire oublier que le bourlingueur aspire à une place comme les autres, ainsi que le faisait remarquer Roland Barthes à propos de la « prolétarisation de l'écrivain », vieille ficelle qui consiste à « […] joindre au loisir banal le prestige d'une vocation que rien ne peut arrêter ni dégrader[37] ». En effet, nous disent ces notices, le bourlingueur n'est pourtant pas un chauffeur de taxi comme les autres, lui qui a souvent une maîtrise ou un doctorat en études littéraires, voire en création ! Aucune mention n'étant insignifiante, rappelons, avec Pierre Verdrager, l'effet possible du diplôme sur la figure de l'écrivain, effet qui peut s'avérer positif ou négatif :

> On aime sourire à ceux auxquels tout sourit. Très nombreux sont, en effet, ceux qui tombent sous le charme de cette alliance improbable de « l'intelligence » — dûment attestée par les diplômes les plus sélectifs — et du sens artistique — sans lequel cette « intelligence » risque de rester grisâtre. Toutefois, la certification par le diplôme reste ambivalente car si celui-ci peut être qualifiant, dès lors qu'il est supposé rendre compte des compétences intellectuelles d'un auteur, il peut être aussi disqualifiant, dès lors qu'on y voit une désingularisation des qualités. C'est pourquoi on aime aussi beaucoup, à l'autre bout du spectre des diplômes, le récit des écrivains « venus de nulle part » et dont les premiers pas dans le genre romanesque sont immédiatement couronnés de succès[38].

On comprend mieux, alors, le refus manifeste de toute hiérarchisation symbolique des diverses occupations, antérieures et actuelles, du bourlingueur, et la mention des études semble elle-même jetée au hasard, comme au détour de la conversation. L'exemple de Catherine Leroux, qui « a été caissière, téléphoniste, *barmaid*, commis de bibliothèque », le montre bien : « Elle a enseigné, fait la grève, vendu du chocolat, étudié la philosophie et nourri des moutons puis elle est devenue journaliste avant de publier *La marche en forêt*[39]. » Se jouant ouvertement des codes de la notice biographique traditionnelle, adoptant un ton ironique, la notice biographique du

---

36 « Auteurs/Guillaume Berwald », en ligne : http://www.lemeac.com/auteurs/188-guillaume-berwald.html (page consultée le 5 mai 2018).

37 Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2003, p. 29.

38 Pierre Verdrager, « Comment lit-on un "premier roman"? », p. 30.

39 « Auteurs/Catherine Leroux », en ligne : http://editionsalto.com/auteurs/catherine-leroux (page consultée le 5 mai 2018).

bourlingueur le montre comme un être éloigné des enjeux du champ littéraire, pas plus enclin à y poursuivre une carrière qu'à élever des moutons, mais fin observateur du réel, ce qui justement le transforme, peut-être, en parfait écrivain…

Dans cette perspective, on pourrait même voir la construction du primo romancier en bourlingueur comme une tentative de coup de force vers la légitimation, indiquant qu'avant même son entrée dans le champ littéraire, le primo romancier était doté d'une vie *déjà* extraordinaire, même si ce caractère extraordinaire s'érige paradoxalement sur la banalité. Nathalie Heinich a déjà signalé comment

> [l]e cas Rimbaud a le mérite d'exacerber cette caractéristique propre à la biographie — forme par excellence de reconnaissance du grand écrivain — qu'est le renversement, ou reversement, de l'intérêt pour l'œuvre en intérêt pour la personne : comme si, à terme, la construction d'une œuvre n'avait pour fin (terminaison et but) que de conférer à la vie de son auteur la grandeur qu'il a su donner à son activité littéraire[40].

Dès lors, démontre-t-elle, au contraire d'autres professions, celle d'écrivain impose une « exigence de vécu », qui « distingue les artistes des universitaires, les auteurs des commentateurs, les aventuriers des fonctionnaires[41] ». Dans tout le corpus des primo romanciers ici étudié, aucun plus que le bourlingueur n'a « vécu » aussi intensément les petits riens du quotidien : « Tout en travaillant sur l'adaptation de ce roman au grand écran, Sophie [Bienvenu] se promène dans Rosemont avec son chien, se fait tatouer et consomme une quantité impressionnante de baba ganouj[42]. »

Par rapport à la notice biographique du bourlingueur, celle de l'aspirant écrivain se veut nettement plus factuelle et sobre. Cette catégorie rejoint le plus grand nombre des primo romanciers de notre corpus, soit 60 % des cas, surtout présents chez Boréal, Leméac et Le Quartanier. Les éléments biographiques ici présentés se rapportent à un tout autre qualificatif : *crédible*. De tous les primo romanciers, l'aspirant écrivain est celui qui affiche le plus de sérieux, au vu de sa notice biographique. L'exemple type se construirait simplement ainsi : « Née à Laurier-Station en 1987, Laurie Bédard a étudié la littérature française à l'Université de Montréal. Elle est l'auteure de *Ronde de nuit*, paru au Quartanier en 2016. Elle vit à Montréal[43]. »

L'analyse des données montre une forte insistance sur les diplômes en littérature (lorsqu'ils existent). Ainsi apprend-on, chez Alto, que Dominique Fortier détient un doctorat en littérature française, décerné par McGill ; chez Le Quartanier, qu'Alain Farah a fait une partie de ses études doctorales à l'École normale supérieure de Paris ; chez La Mèche, que Jean-Philippe Martel détient un doctorat en études françaises de l'Université de Sherbrooke. Par souci de comparaison, notons que le corpus des primo romanciers publiés chez JCL et Mortagne compte en tout 49 auteurs et fait mention d'une seule détentrice d'une maîtrise en création littéraire.

---

40 Nathalie Heinich, *Être écrivain*, p. 237.

41 *Ibid.*, p. 238.

42 « Auteurs/Sophie Bienvenu », en ligne : http://lameche.groupecourteechelle.com/auteurs/sophie-bienvenu (page consultée le 5 mai 2018).

43 « Auteurs/Laurie Bédard », en ligne : https://www.lequartanier.com/auteurs/bedard.htm (page consultée le 5 mai 2018).

Chez l'aspirant écrivain, la mention de la formation en études littéraires, souvent couplée avec celle d'activités professionnelles actuelles liées soit à la littérature, soit à l'enseignement universitaire, vient confirmer cette alliance de l'intelligence et du sens artistique dont parle Pierre Verdrager. Éric Mathieu, auteur chez La Mèche, illustre bien cet exemple de l'écrivain intellectuel : « [P]rofesseur de linguistique à l'Université d'Ottawa […] [i]l est spécialiste de la syntaxe et de la morphologie du français et des langues algonquiennes[44]. » *Idem* pour Louis-Nicholas Trépanier, auteur du Marchand de feuilles, qui a « étudié à Harvard » et « enseigne dans une université du sud des États-Unis[45] ».

Donc : naissance, études en littérature ou activités littéraires/universitaires antérieures ou actuelles, mention du premier roman constituent les éléments essentiels de cette catégorie. Les autres données biographiques seraient susceptibles d'éloigner le lecteur du texte : or, ici, c'est bien l'œuvre qui compte, pas la personne de l'auteur. La notice consacrée à Éric Plamondon l'illustre bien, laquelle met l'accent sur l'œuvre et fournit très peu de renseignements biographiques :

> Éric Plamondon est né à Québec en 1969 et vit dans la région de Bordeaux. Il est l'auteur de *Taqawan* (2017) et de la trilogie *1984* : *Hongrie-Hollywood express* (2011), *Mayonnaise* (2012) et *Pomme S* (2013). Il a également fait paraître la novella *Ristigouche* (2013). Tous ses livres sont publiés au Quartanier.
> En France, les trois romans de *1984* sont parus chez Phébus. Le premier volume de la trilogie est sorti en anglais chez Vehicule Press en 2016[46].

Cet effacement biographique de l'auteur au profit de l'œuvre ne saurait mieux traduire la théorie de Nathalie Heinich selon laquelle la montée en singularité de l'auteur s'opère suivant un principe d'objectivation de celui-ci. Pour la sociologue, « postérité » s'oppose en effet à « notoriété », parce que cette dernière, en « incarnant l'extension de la personne non dans le temps mais dans l'espace des réseaux d'information où circulent son nom et, parfois, son image auprès du "grand public"[47] », devient sujette à caution en matière de légitimité littéraire. Ainsi, « l'aspiration au renom est trop étroitement attachée à une mise en valeur de la personne pour ne pas donner prise […] au soupçon de détournement de grandeur au profit de l'intérêt particulier de l'écrivain contre l'intérêt général de la littérature[48] ». Pas étonnant, donc, que les notices biographiques de l'aspirant écrivain insistent sur les publications plutôt que sur l'auteur : on observe même des ajustements lorsque l'œuvre du primo romancier s'enrichit (et ce, même si celui-ci a publié chez d'autres éditeurs depuis). Ainsi, au cours de notre recherche menée sur une période d'environ un an,

---

44 « Auteurs/Éric Mathieu », en ligne : http://lameche.groupecourteechelle.com/auteurs/eric-mathieu (page consultée le 5 mai 2018).

45 « Auteurs/Louis-Nicholas Trépanier », en ligne : https://www.marchanddefeuilles.com/portfolio-item/louis-nicolas-trepanier (page consultée le 5 mai 2018).

46 « Auteurs/Éric Plamondon », en ligne : http://www.lequartanier.com/auteurs/plamondon.htm (page consultée le 5 mai 2018).

47 Nathalie Heinich, *Être écrivain*, p. 234.

48 *Ibid.*, p. 236.

la notice biographique de Sophie Bienvenu a changé de catégorie, passant de celle du bourlingueur (elle mangeait des tonnes de baba ganouj) à celle de l'aspirant écrivain :

> Arrivée au Québec en 2001, Sophie Bienvenu a publié son premier roman *Et au pire, on se mariera* en 2011. Depuis, elle a publié deux autres romans chez Le Cheval d'août éditeur, *Chercher Sam* (2014) et *Autour d'elle* (2016), ainsi que le recueil de poésie *Ceci n'est pas de l'amour* chez Poètes de brousse (2016). Elle est également l'auteure de la série feuilleton jeunesse *(k)*, paru à La courte échelle en 2009[49].

Le troisième profil, celui du romancier populaire, se retrouve quant à lui surtout sur le site des Éditions de Mortagne et se rattache donc fortement à la sphère de grande production. Le fondement de sa figure est l'*accessibilité*. D'ailleurs, les seules notices rédigées à la première personne dans tout le corpus se rattachent à cette catégorie. Souvent humoristiques, les notices biographiques montrent un auteur qui ne se prend pas au sérieux, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il ne prenne pas l'activité littéraire au sérieux. La figure du romancier populaire est elle aussi en quête de légitimité, mais contrairement aux deux profils précédents, celle-ci ne s'érige pas sur la formation reçue, quoique la plupart de ces auteurs puissent exhiber un diplôme universitaire.

Nous avons vu que le récit d'une vocation ancrée dans l'enfance était très présent dans ces notices ; l'entrée en littérature est également relatée avec force détails. La sélection, par un éditeur reconnu, est vécue comme le passage à un statut professionnel. Les références au « contrat d'édition », dûment signé, constituent d'ailleurs un des signes concrets de ce passage : certains auteurs précisent même la date de signature — dans ce qui est censé être une notice biographique, rappelons-le. Ces discours s'accompagnent parfois d'une certaine gratitude envers l'éditeur, mais attestent surtout le récit d'un écrivain qui existait au préalable — et dont les manuscrits étaient cachés. L'éditeur « trouve » enfin cet écrivain en latence et le dévoile au public, comme le relate Mario Boivin :

> Dix-huit mois plus tard, le premier jet de mon manuscrit est terminé. Pour des raisons toutes aussi mauvaises les unes que les autres, je laisse l'ouvrage dans une armoire pendant six ans. C'est Isabelle Gignac (oui, oui… la fille de Fernand) qui le découvre et m'enjoint à le faire parvenir à un éditeur. Je m'exécute. L'appel des Éditions de Mortagne suivra quelques mois plus tard[50].

Préexistant, l'écrivain se révèle par la publication. Au-delà du « rêve » qu'il fait advenir dans l'esprit de ces romanciers, ce moment constitue une autre des étapes de « la montée en objectivité », puisque « l'objet-livre, démultiplié, détaché de la personne

---

49 « Auteurs/Sophie Bienvenu », en ligne : http://lameche.groupecourteechelle.com/auteurs/sophie-bienvenu (page consultée le 5 mai 2018).

50 « Auteurs/Mario Boivin », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/mario-boivin-2 (page consultée le 5 mai 2018).

de son auteur, pèse infiniment plus lourd que le plus épais des manuscrits dans la socialisation de l'activité créatrice, qui passe forcément par la matérialité des choses[51] […] ». Dès lors, les détails abondants sur le processus de publication viennent ancrer dans une réalité précise le moment de révélation identitaire de l'écrivain. La notice d'Édith Kabuya, aux Éditions de Mortagne, relate ce long parcours. Écrivant depuis son plus jeune âge, elle décide de répondre à un pari lancé par des amies : pour éviter de perdre la somme de 70 $, elle doit parvenir à écrire un roman en six mois : « Je me suis attablée avec un crayon et un cahier Canada et j'ai écrit les lignes directrices de *Résurrection*. […] Mon but premier n'était pas de publier, mais de m'amuser (et, ne l'oublions pas, gagner le pari)[52]. » La figure du « cahier Canada », combinée à la négation d'une volonté consciente de publication, témoigne bien de son statut antérieur d'amateure. Puis, l'éditeur entre en scène :

> En automne 2009, j'ai entendu parler d'un concours organisé par les Éditions Michel Lafon et j'ai décidé d'y participer. J'ai ressorti le manuscrit et l'ai retravaillé des jours et des nuits durant, voulant à tout prix le soumettre au concours. Malheureusement, à la minute même où je devais l'envoyer électroniquement, ma connexion Internet a choisi de jouer les capricieuses. Malchance ou coup du destin ? Je ne sais pas, et franchement, je n'aurais jamais cru qu'à la même date, l'année suivante, j'aurais un contrat de publication signé entre les mains[53]…

Même si la publication semble se produire de façon fortuite (« je n'aurais jamais cru qu'à la même date, l'année suivante […] »), le passage du manuscrit au livre, lequel ne se produit pas, en plus, par l'intermédiaire d'un « concours » qui aurait relégué la romancière à la sphère des « amateurs », confirme bien « l'objectivation de l'auteur », puisque « toute publication opère littéralement cette "sortie de soi" qu'est la projection d'un acte (écrire) dans un objet matériel (le livre) qui va pouvoir circuler dans le monde hors de l'action immédiate de son auteur[54] […] ».

Le métier exercé permet aussi d'accréditer le professionnalisme du romancier populaire. Fondé sur un lien, ténu ou fort, avec les domaines de la rédaction ou de la communication, il confère de l'autorité au romancier, tout en le maintenant dans le spectre de l'accessibilité aux yeux du grand public : professeurs de français, relationnistes de presse, scénaristes, chroniqueurs, journalistes ont ici le haut du pavé. On trouve même ici une auteure présentée en tant qu'ancienne candidate de la téléréalité *Occupation Double*, élément qui confirme l'appartenance à un monde médiatique connu des lecteurs.

L'accessibilité, le partage de références communes avec le lecteur se manifeste encore dans la multitude de renseignements que fournissent ces auteurs sur leur quotidien : on connaît leur statut marital et parental, et même à l'occasion le nom de leurs animaux de compagnie. Sans autre raison apparente que d'amuser le lecteur et

---

51 Nathalie Heinich, *Être écrivain*, p. 217.

52 « Auteurs/Édith Kabuya », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/edith-kabuya (page consultée le 5 mai 2018).

53 *Ibid.*

54 Nathalie Heinich, *Être écrivain*, p. 217.

de renforcer cette accessibilité, la notice biographique de Martin Dubé mentionne notamment : « Prédestiné à une brillante carrière de neurochirurgien, il abandonna son rêve le jour où il échoua son bricolage à la maternelle. Têtu, ambitieux et myope, il est devenu enseignant de français au secondaire (on l'a refusé aux Grands Ballets canadiens section gigue)[55]. » L'exemple de Julie Marcotte, une « maman frisée bien ordinaire » qui a « trois jeunes enfants et un incroyable mari[56] », montre que le lecteur recherche cette proximité, voire y répond positivement. Dans les avis disponibles sur le site des Éditions de Mortagne, une lectrice interpelle directement Julie Marcotte par son prénom : « Merci Julie de nous avoir partagé tes tranches de vie [57] ! » Au final, cette alliance entre auteurs et lecteurs n'a absolument rien d'étonnant dans la sphère de grande production : les travaux de Bourdieu ont largement démontré qu'ici, c'est le capital économique (même nié) qui compte et qui pourra, éventuellement, être reconverti en capital symbolique. L'attrait des auteurs de la sphère de grande production pour les salons du livre par exemple, ou leurs constantes proclamations d'attachement envers les lecteurs, sont attendus dans cet univers tourné vers la diffusion et où « le succès est, par soi, garantie de valeur[58] ».

Reste un dernier profil qui apparaît à la lecture de la plupart des notices biographiques des primo romanciers publiés chez JCL : la figure de l'écrivain amateur, ayant à peine franchi les frontières limitrophes du champ littéraire. Cela ne signifie pas pour autant que ces auteurs n'y occupent pas une place et ne trouvent pas de lecteurs, bien au contraire : plusieurs d'entre eux sont réimprimés chez Québec Loisirs et chez France Loisirs, signes indiscutables d'une très grande circulation.

Les fondements de cette figure résideraient cette fois dans un rapport d'*authenticité* avec soi-même et avec le lecteur. Ici, l'activité littéraire se pratique en parallèle avec autre chose : même si elle relève d'une passion ancienne ancrée dans l'enfance, elle a dû être longtemps couvée. Ces auteurs sont les plus âgés de notre corpus : leurs parcours personnel et professionnel n'en sont pas moins minutieusement résumés. Tous ces détails valent pour l'authenticité des renseignements fournis sur la personne ; on a presque l'impression de lire des confidences. La notice consacrée à Claire Bergeron, chez JCL, est assez représentative de ce profil :

> Très impliquée dans son milieu de vie et le monde des affaires, madame Bergeron fonde d'abord sa propre entreprise de transport de bois de sciage. Déménagée dans la région montréalaise, elle exerce le *nursing* jusqu'à ce qu'un grave accident d'automobile passe près de lui coûter la vie. Consciente de cette deuxième chance que lui a offerte le destin, elle seconde son fils dans la création de ce qui est devenu le Bureau de conférencier Orizon, situé à Montréal. Maintenant retraitée, mère de

55 « Auteurs/Martin Dubé », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/martin-dube (page consultée le 5 mai 2018).

56 « Auteurs/Julie Marcotte », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/julie-marcotte (page consultée le 5 mai 2018).

57 « Avis *Trentenaire sans histoire* », en ligne : https://editionsdemortagne.com/produit/trentenaire-sans-histoire-2 (page consultée le 5 mai 2018).

58 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1998, p. 246.

> deux enfants […] adultes, Claire Bergeron peut enfin se livrer à sa passion, l'écriture. Elle s'adonne également à la peinture et à la photographie amateure[59].

Sur les 25 primo romanciers publiés chez JCL, 8 sont d'ailleurs à la retraite, statut donné à voir comme un moment idyllique qui permet enfin l'éclosion de la vocation. Par effet de miroir inversé, la description de la retraite chez les auteurs de JCL fait apparaître l'absence de cette notion ailleurs, précisément parce que le projet de « vivre de son art » reste l'ultime objectif dans les autres sphères du champ : la revendication du statut de « retraité » serait un non-sens, au moment où les auteurs atteignent cette grâce de pouvoir se donner tout entiers à l'écriture. *A contrario*, les primo romanciers, chez JCL, écrivent certes, mais aussi ils jardinent, peignent, font du bénévolat, voyagent, s'occupent de leurs petits-enfants. Ils se distinguent pourtant des romanciers populaires, qui eux aussi fournissaient plusieurs détails sur leur vie personnelle, par le refus de hiérarchiser l'importance des activités pratiquées. La vie est faite de diverses choses, parmi lesquelles l'écriture et la lecture… L'exemple de Carmen Belzile l'illustre à merveille :

> Après une vie professionnelle et familiale bien remplie, voici donc venu pour madame Belzile le temps d'accorder du temps aux passions qui l'ont toujours habitée : lire, écrire, jardiner, s'évader dans la nature et, surtout, prendre du temps pour la vie de famille, cultiver les amitiés et contempler les couchers de soleil sur le fleuve. En fait, madame Belzile est à la recherche d'un équilibre, où elle tente de nourrir chaque aspect de l'être humain qu'elle est : d'abord, le corps, grâce à la pratique de sports. Puis le cœur, par sa présence auprès d'êtres chers. Ensuite l'âme, avec le développement d'une vie intérieure harmonieuse. Et enfin l'esprit, par le désir d'apprendre sans cesse[60].

À l'inverse de ce qu'on trouve avec la figure du bourlingueur, aucun élément implicite n'est utilisé pour réaffirmer, dans la vie de l'amateur, la suprématie du littéraire sur le reste. L'acte d'écriture semble ici placé sur un axe personnel qui n'a pas pour finalité de faire œuvre d'écrivain mais de réaliser un dessein/destin individuel : « En 2007, monsieur Bouchard quitte son emploi pour se consacrer à la réalisation de projets personnels, ainsi qu'à ses loisirs, dont l'écriture[61]. » En somme, loin « d'objectiver » la personne de l'écrivain pour faire toute la place à l'œuvre, ces notices tendent plutôt à subordonner celle-ci à celle-là, ce qui ne peut, à court terme, que télescoper violemment les fondements élémentaires de la légitimation littéraire. Devant le bourlingueur qui s'échinait par exemple sur un chantier de construction pour ensuite en décrire plus finement ou justement la réalité, la figure de l'écrivain amateur inverserait l'ordre de priorités, comme en témoigne la notice de Sylvie Gaydos :

---

59 « Auteurs/Claire Bergeron », en ligne : http://www.jcl.qc.ca/detail_auteur/240 (page consultée le 5 mai 2018).

60 « Auteurs/Carmen Belzile », en ligne : http://www.jcl.qc.ca/detail_auteur/247 (page consultée le 5 mai 2018).

61 « Auteurs/Langis Bouchard », en ligne : http://www.jcl.qc.ca/detail_auteur/217 (page consultée le 5 mai 2018).

> Née à Montréal, Sylvie Gaydos est avant tout une amoureuse de la vie. Fascinée très tôt par la psychologie, elle pousse ses études jusqu'à décrocher un doctorat pour ensuite connaître une stimulante carrière en tant que psychologue clinicienne. Si l'analyse de l'esprit humain la captive intensément, d'autres passions l'animent tout autant. Depuis toujours, elle s'applique donc à jongler avec le temps pour se consacrer aussi à ceux qu'elle aime, aux voyages, et depuis peu, à l'écriture de fiction. Pour entretenir son bonheur, mordre dans la vie est l'un de ses trucs les plus simples. C'est ce qui l'encourage à vouloir repousser ses limites et essayer de rendre réel ce dont son esprit rêve. Publier *Impasse*, son premier roman, fait bel et bien partie de cette volonté[62].

+

Posons donc de nouveau, en conclusion, la question centrale de cet article : qu'est-ce qui distingue le débutant des autres écrivains ? Au risque de paraître énoncer un truisme, nous y répondrions : le fait de commencer, justement. S'il est un constat qui apparaît à la lumière de l'analyse de la présentation biographique de quelque 169 primo romanciers publiés au Québec au cours des dix dernières années, c'est bien l'importance, pour l'éditeur, de donner clairement à cet auteur le statut de débutant, que cette mention soit très courte (X vit à Montréal, Y est son premier roman) ou plus détaillée.

Chez JCL et Mortagne, la longueur des notices biographiques de même que la multitude de détails intimes qu'elles recèlent dénotent, peut-être, une certaine méconnaissance des codes du champ ; quoi qu'il en soit, elles ont assurément pour effet une mise à distance de ceux-ci. L'amateur et le romancier populaire en connaissent les stéréotypes — d'où l'ancrage d'une vocation dans la précocité de l'enfance —, mais ils en jouent avec décalage, à un moment où les autres ont abandonné cette rhétorique. D'un autre côté, qu'il soit conscient ou non, qu'il soit le fait de l'éditeur ou de l'auteur, ce rejet des normes inhérentes aux processus de légitimation affiche l'autonomie des discours liés à la sphère de grande production vis-à-vis de ceux en cours dans la sphère de production consacrée ou restreinte. L'exemple de l'écrivain amateur en offre une manifestation extrême, le montrant comme entièrement détaché des contraintes habituelles du jeu de la littérature : indépendant de temps et de fortune, il ne s'empêtre pas dans les relations concurrentielles typiques de la recherche de capital symbolique. Aux « sacrifices » de la personne, de l'indépendance, de la pureté et du temps identifiés par Nathalie Heinich comme autant de « façons d'être écrivain[63] », l'écrivain amateur ne semble pas soumis — le prix à payer fût-il la relégation de sa position aux confins du champ littéraire, soit, tout de même, le sacrifice de « l'œuvre ».

Par voie de conséquence, les notices biographiques des auteurs de la sphère de grande production sont les plus atypiques, elles sortent littéralement du lot : elles

---

62 « Auteurs/Sylvie Gaydos », en ligne : https://editionsdemortagne.com/auteurs/sylvie-gaydos (page consultée le 5 mai 2018).

63 Nathalie Heinich, *Être écrivain*, p. 23-59.

sont marginales en ce qu'elles sont les seules à se présenter sous cette forme (étant très longues et parfois même au « je ») et à contenir ce type de détails biographiques.

Ce constat nous amène à interroger, ou à définir plus précisément, le principe de la singularité inhérent à l'identité de l'écrivain selon lequel, suivant Nathalie Heinich, celui-ci veut « être le premier à », le « seul à ». Une analyse complète de toutes les positions possibles dans le champ montre plutôt que cette singularité est fortement balisée par un consensus : il ne s'agit certes pas de se marginaliser à tout prix. Telle qu'elle se déploie dans des notices biographiques-fleuves qui prennent des allures d'entrevue, l'identité des primo romanciers de la sphère de grande production reste un indice de leur place problématique au sein même du champ littéraire. À peine reçus au titre de « romanciers », ces auteurs affranchis, à différents degrés, des codes de la légitimation ont-ils bel et bien une place dans le champ littéraire ou sont-ils repoussés hors de ses « frontières », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Claude F. Poliak qui porte sur les écrivains amateurs ? Car, ainsi que l'écrivait Bourdieu, « c'est encore le champ qui construit et consacre comme tels ceux que leur ignorance des règles du jeu désigne comme des naïfs[64] ».

Il n'est pas étonnant, dès lors, que la majorité des notices biographiques disponibles sur les sites des éditeurs ici étudiés présentent des « aspirants écrivains ». Très courtes, ces notices sont donc traitées par ces éditeurs comme un canevas, dont certains espaces doivent être laissés vides pour le moment, mais seront complétés avec le temps. Chez Leméac, la notice de la primo romancière Clara B.-Turcotte compte 233 signes ; celle de Michel Tremblay, 974. L'objectif, dans cette portion du champ littéraire, est de faire disparaître le statut du primo romancier, préférablement éphémère et de courte durée, pour conférer celui d'écrivain tout court.

En découle donc que la plupart des notices biographiques du corpus sont extrêmement sobres, voire ennuyantes. Au fond, la figure du bourlingueur, créature hybride alliant capacités manuelles et intellectuelles, est elle-même aussi rare au sein du corpus que celle de l'amateur, comme deux pôles opposés d'une même ligne droite. La singularité de l'écrivain serait-elle donc elle-même devenue un cliché, au point qu'auteurs et éditeurs s'accorderaient pour l'éviter, du moins dans ce discours spécifique qu'est la notice biographique ?

Chose certaine, pour la plupart des éditeurs, à l'égard du nouvel entrant, vaut mieux ne pas trop en dire, au risque de paraître minimaliste, qu'en dire trop et s'exposer à mettre en péril le cumul de capital symbolique. Fernand Divoire n'affirmait-il pas d'ailleurs dans son manuel de stratégie littéraire qu'« un mauvais début pouvait perdre toute une carrière[65] » ? Tout l'art de la notice biographique du primo romancier reposerait ainsi sur la suggestion, la mention du « premier roman » servant d'amorce à un travail de construction collective qui s'opérera en aval — en particulier dans les sphères de l'instance critique —, et qui donnera au primo romancier des allures de jeune premier jusqu'à ce que l'expérience et l'œuvre qui s'accroît puissent s'y substituer.

---

64 Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 26.

65 Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, p. 18.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

+ + +

JONATHAN LIVERNOIS
Université Laval/CRILCQ

Le Québec a toujours eu des historiens médiatiques, publics, oscillant entre l'anecdotique et le roman national. Parfois ils trouvaient la mesure, parfois pas. Ce fut à une certaine époque Hector Grenon, et plus tard Marcel Tessier, Jacques Lacoursière et Denis Vaugeois, les deux derniers appartenant à cette école mauricienne, proche de feu l'abbé Albert Tessier. Si les formations respectives de ces historiens variaient beaucoup, certains étant autodidactes tandis que d'autres étaient passés par l'université, les historiens publics sont désormais bardés de diplômes. Ils sont même, très souvent, professeurs d'université. On pensera à ce titre à Laurent Turcot, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières, et surtout à Éric Bédard. Ce dernier a fait paraître à l'automne 2017 un recueil d'essais : *Survivance. Histoire et mémoire du XIX^e^ siècle canadien-français*[1].

Je ne révèle pas de secret : le professeur de la TÉLUQ est un conservateur. Cela ne signifie pas que Bédard est pour la peine de mort, qu'il espère les femmes au Bas-Canada, qu'il mise beaucoup sur le charisme d'Andrew Scheer (*good luck*), ou que sais-je encore. Mais il veut conserver ce que le Canada français, qui a bien quelque chose de la construction mythologique, a fait de mieux. Si son ami Mathieu Bock-Côté en appelle à ces valeurs canadiennes-françaises qui sont bonnes parce que canadiennes-françaises, Bédard va plus loin. Dans son essai de 2011, *Recours aux sources*, l'historien considérait déjà qu'il fallait « retrouver les termes particuliers d'une "tradition de débats" et […] suivre ainsi la "trace" d'une discussion sur la "question du Québec"[2] ». Autrement dit, il fallait identifier dans le passé les traces de débats qui informent les questions d'aujourd'hui. Cela donnait lieu à des rapprochements étonnants : « Certains radicaux ultramontains rejetaient purement et simplement, un peu comme les *leaders* de Québec Solidaire, le matérialisme américain[3]. » J'imagine mal un repas entre Manon Massé et M^gr^ Laflèche.

La solution est pourtant là, semblait déjà dire Bédard : « En somme, le Canada français conservateur risque de nous intéresser à nouveau si nous savons renouveler

1 Éric Bédard, *Survivance. Histoire et mémoire du XIX^e^ siècle canadien-français*, Montréal, Boréal, 2017, 238 p.
2 Éric Bédard, *Recours aux sources. Essais sur notre rapport au passé*, Montréal, Boréal, 2011, p. 221.
3 *Ibid.*

notre lecture des questions qui continuent de nous hanter comme collectivité minoritaire aux prises avec certains défis particuliers[4]. » Mais que signifie exactement le « Canada français conservateur » ? Ce n'est plus l'attitude de celui qui regarde vers le passé qui est conservatrice ; c'est, par une hypallage qui a quelque chose du tour de passe-passe, l'époque elle-même. Celle-ci se limite-t-elle donc à la seule période 1840-1870, époque réformiste que d'aucuns considèrent comme « conservatrice » ?

Autre question : en quoi la mise au jour de cette tradition de débats éviterait-elle le piège téléologique que Bédard associe au soi-disant « métarécit » libéral, dont le versant historiographique serait incarné par des historiens tels que Jean-Paul Bernard, Philippe Sylvain et Yvan Lamonde ? Je rappelle les propos de Bédard : « Le grand récit libéral du XIXe siècle est donc celui d'un antagonisme entre les forces de liberté et celles de la réaction, c'est-à-dire entre les forces du Bien et du Mal », et se « termine généralement par la victoire éclatante et définitive de la liberté sur les forces de la réaction et de l'Ancien Régime[5] ». Bref, un beau modèle dialectique. Mais en quoi la tradition de débats dont parle Bédard est-elle exempte de l'idée de résolution, qui pourrait être, dans ce cas-ci, la mise en pratique d'une saine gestion du conservatisme, définie par Bédard ? Œil pour œil, dent pour dent, et synthèse pour synthèse.

Tout ça était écrit dans *Recours aux sources* en 2011. Entre-temps, il s'est passé un printemps étudiant, un gouvernement péquiste qui a à peine dépassé le temps des cerises, une charte des valeurs qui a noyé le poisson et son parti, une austérité, etc. Et pourtant. Je me suis senti sur le même seuil en lisant *Survivance. Histoire et mémoire du XIXe siècle canadien-français*. Les textes colligés ici, parus initialement entre 2002 et 2016, sans compter quelques inédits, en restent aux sujets habituels de Bédard, sans qu'on parle pour autant de redites. Mais ce sont bel et bien les mêmes terres, celles qui fument encore, après l'échec des rébellions de 1837 et 1838, et qui permettent de voir aller la génération réformiste, qui voguera vers un bleu rassurant, style sir George-Étienne Cartier.

On a tout de même quelques surprises en lisant *Survivance*. Déjà, l'épigraphe détonne. Bédard reprend les mots de Marc Bloch. Il cite *Apologie pour l'histoire* : « Robespierristes, anti-robespierristes, nous crions grâce : par pitié, dites-nous, simplement, quel fut Robespierre[6]. » Étrange formule, pas particulièrement représentative de l'historiographie de Bloch, donnant en tout cas l'impression que l'histoire peut retrouver le passé *tel qu'il a été*, lequel serait resté intact malgré la lourdeur des strates temporelles qui l'ont écrasé. Bédard évoque pourtant du même souffle Hayden White, que l'on invoque quand on veut dire que l'histoire est toujours une mise en récit.

Éric Bédard propose néanmoins de revêtir une sorte de voile d'ignorance : « [D]écouper l'histoire en moments plutôt que faire la genèse d'avènements. » (72) Qu'est-ce à dire ? Il précise : « Par "moment", on pourrait voir un temps pris isolément, arraché à une continuité. Un temps donné que l'on observe en tentant d'oublier ce

4 *Ibid.*, p. 223.
5 *Ibid.*, p. 210-211.
6 Éric Bédard, *Survivance. Histoire et mémoire du XIXe siècle canadien-français*, p. 7.

que serait devenue la société d'aujourd'hui. » (72) En outre, cette lecture segmentée de l'histoire devrait loger à l'enseigne de l'empathie. En effet, certains historiens professionnels au Québec n'y ont pas mis suffisamment de cœur, rappelle Bédard dans un autre texte du recueil :

> Le vaste public des lecteurs et des passionnés du passé n'attend pas seulement des historiens professionnels qu'ils ouvrent de nouveaux « chantiers de recherche ». Il veut se reconnaître dans l'humanité de ses devanciers, qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs. Ces lecteurs veulent sentir que les grands troubles de leur existence, personnelle et collective, furent le lot des générations antérieures. […] Chez [Serge] Gagnon et [Gérard] Bouchard, on ne sent pas cette humanité. (44)

Histoire encapsulée et empathie : on s'étonnera de retrouver là des mots qui rappellent Walter Benjamin. Sa thèse VII sur le concept d'histoire, qui remonte à 1940, donne en tout cas à penser que la proposition d'Éric Bédard n'est pas nouvelle :

> À l'historien qui veut revivre une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire. On ne saurait mieux décrire la méthode avec laquelle le matérialisme historique a rompu. C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif.

L'interprétation du passage ne va pas de soi, comme cela arrive chez Benjamin par ailleurs, mais on peut imaginer qu'il y a une certaine facilité associée à cette idée d'isoler des pans du passé, qui fige les résultats de l'histoire, des luttes entre dominants et dominés, comme autant de points sur un tableau indicateur. L'empathie qui en résulte, selon Benjamin, se rattache naturellement aux gagnants de cette histoire.

Il ne s'agit nullement d'affirmer qu'il y a paresse du cœur chez Éric Bédard. Loin de là. Mais peut-on réellement isoler ces périodes de l'histoire en espérant en finir avec une soi-disant téléologie libérale, qui donne à Papineau et *tutti quanti* le beau rôle ? Force est de constater que l'empathie de Bédard est dirigée vers les hommes de 1840, les réformistes, qui sont les gagnants de l'histoire, même si leur mémoire a pâli. Quand bien même on voudrait atteindre une capsule temporelle enfouie dans la terre, on ne pourrait faire autrement que de creuser en sachant ce qu'on cherche. Et Bédard le dit lui-même : « Dans le cas de l'histoire du Québec, ces moments devraient tourner autour d'événements structurants de notre mémoire collective […]. » (72) Et ces événements, ils ne vont pas de soi.

Cette historiographie de l'isolement (à moins qu'il s'agisse d'isolation), qui n'est pas sans implications idéologiques, mais qui ne me semble pourtant pas structurer le reste du recueil de Bédard, a peut-être des applications bien concrètes, bien contemporaines. La biographie que Charles-Philippe Courtois vient de consacrer à Lionel Groulx pourrait être vue sous cet angle.

+

Lionel Groulx. Le penseur le plus influent de l'histoire du Québec[7] (le sous-titre est pour le moins présomptueux) ne propose certes pas de tout oublier avant et après le chanoine Groulx pour mieux l'isoler dans son coin. On y trouvera même plusieurs mérites — les années 1930 et le succès de Lionel Groulx *superstar* nationaliste me semblent, par exemple, bien racontés. Il n'empêche que le lecteur ne se décolle pas beaucoup de la soutane du chanoine et qu'il n'a guère d'espace pour remettre en question ce que Groulx dit et fait. Ça manque de jeu, peut-être même d'air. Et cela crée d'étranges effets narratifs, qu'un biographe peut à bon droit employer — pourvu qu'il soit constant. Dans sa biographie, Courtois devient ainsi narrateur omniscient (« En remontant la rue Saint-Denis, en cet automne 1915, il [Groulx] se demande bien si tout ce beau monde ne se soucie pas comme d'une guigne de l'histoire nationale… » [149]) ou utilise un discours indirect libre (« Améliorer la connaissance de l'histoire nationale est un des meilleurs moyens de fortifier la conscience nationale, d'où l'importance des commémorations. » [246]) qui rend difficile le discernement des voix. Qui parle ? Groulx ? Courtois ? Les deux ? Où se loge la charge critique de l'auteur dans ce contexte ?

Il n'y a pas davantage de véritables mises en relief des forces dialectiques à l'œuvre dans le champ intellectuel et littéraire canadien-français d'alors. Bien sûr, Charles-Philippe Courtois montre que Groulx n'est pas l'ami de tous (il insiste tout particulièrement sur les tensions au cœur du clergé canadien-français) et que la jeunesse finit par le lâcher — il place cet événement un peu tardivement, me semble-t-il, dans les années 1950 (497). Pourtant, ses ennemis idéologiques apparaissent faibles dès la parution de *L'appel de la race* en 1922. La publication de ce roman est considérée comme un événement extraordinaire, et Courtois écrit qu'elle « provoque une véritable tempête dans le petit univers tranquille des lettres canadiennes-françaises » (217), ce qui témoigne d'une connaissance plutôt relative dudit milieu, qui n'est justement pas des plus tranquilles à cette époque. Devant la grandeur de l'événement, les quelques voix discordantes critiquant *L'appel de la race* ne pourront être que mesquines, petites, « exotiques ». L'une d'elles, par exemple, « incarne malgré [elle], dit Courtois, les travers de l'élite snob et déconnectée satirisée dans *L'appel de la race* » (228). C'est naturellement tout le monde et son beau-frère qui défendront Groulx : « C'est à qui corrigera le premier ou de la manière la plus cinglante les deux snobs. Les coups pleuvent. » (228) Ce n'est pas l'unanimité, mais presque.

Dans cette biographie, les adversaires intellectuels du chanoine Groulx sont parfois catégorisés d'une étrange manière, ce qui contribue à les figer. Ainsi, ils prêtent plus facilement le flanc aux attaques. Courtois considère qu'au début des années 1950, en Europe mais aussi au Canada français (c'est du moins ce qu'on comprend à le lire), « [l]es idéologies en vogue parmi la jeunesse sont celles d'extrême-gauche » (503). S'ensuit une sorte de course à relais :

> *Esprit* devient le passeport des idéologies progressistes radicales au Québec. *La Relève*, des Jeunes-Canada [*sic*] et plusieurs disciples de Groulx, comme André

7 Charles-Philippe Courtois, *Lionel Groulx. Le penseur le plus influent de l'histoire du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2017, 575 p.

> Laurendeau ou Guy Frégault, se sont revendiqués du personnalisme. Un groupe personnaliste, mais antinationaliste, émerge autour de la nouvelle revue *Cité libre*, lancée en 1950 par Pierre Trudeau, Gérard Pelletier et Jacques Hébert. (504)

Impression générale : *Cité libre* est d'extrême-gauche et radicale. Ou bien la bande à Baader a engendré trois colombes.

Ces associations étonnent et créent d'étranges télescopages, qui finissent par laisser croire, par exemple, que le début des années 1950 est une « époque où la contestation et la révolte sont en vogue » (529). Les années 1950 ? Est-ce une imprécision, une erreur ou un effet du télescopage de concepts plus ou moins à propos comme l'extrême-gauche pour parler de ce qui se déroule dans la Province de Québec à l'époque ? Étrange.

Étrange, mais aussi et surtout dommage, car la biographie de Lionel Groulx était à faire. Bien sûr, le travail de Charles-Philippe Courtois dépasse nettement celui de son prédécesseur, le père Georges-Émile Giguère, qui a proposé la « première » biographie de Groulx, *Lionel Groulx, biographie. « Notre État français, nous l'aurons ! »*, publiée chez Bellarmin en 1978. Malheureusement, une certaine précipitation laisse des traces, çà et là, notamment dans une conclusion qu'on aurait aimée beaucoup plus substantielle (prospective ? synthétique ?) et qui s'arrête sur le pas de la porte. En outre, sans cette mise en relief des forces dialectiques à l'œuvre dans le champ intellectuel et littéraire du Canada français au XX^e^ siècle, le chanoine apparaît bien seul, isolé, en bout de piste.

ROMAN
L'histoire malgré le roman historique

+ + +

DOMINIQUE GARAND
Université du Québec à Montréal

Y a-t-il un avenir pour le roman historique ? Tout permet de croire que oui : ce genre existe, sentiment national oblige, depuis les tout débuts d'une littérature canadienne-française et il domine depuis quelques décennies les palmarès des ventes en librairie. Le nombre d'exemplaires qu'arrivent à écouler un Jean-Pierre Charland ou une Louise Tremblay-D'Essiambre aurait de quoi susciter l'envie d'écrivains autrement remarquables, si toutefois l'envie avait cours dans le monde des Lettres. Le lectorat québécois aime qu'on lui parle d'histoire, de *son* histoire. Pendant longtemps, il s'est agi de raconter la Nouvelle-France, la Conquête, la rébellion des Patriotes, bref, les Grands Sujets. Ces derniers suscitent encore l'intérêt, mais il faut reconnaître que depuis *Les filles de Caleb* (héritières il me semble des *Belles histoires des pays d'en haut*), la sensibilité du lectorat est plutôt tournée du côté des portraits nostalgiques de la vie d'autrefois. Une autre thématique prisée est la vie des femmes qui, dans bien des cas, incarnent la figure de l'héroïsme des vies modestes et des luttes pour la reconnaissance.

Le rapide tableau que je viens de brosser concerne le roman historique de facture traditionnelle destiné au grand public. Ce courant dominant est néanmoins concurrencé par d'autres approches romanesques de l'Histoire, qui misent moins sur la représentation mimétique du passé que sur sa *restitution*, laquelle implique une conscience de la distance entre présent et passé, de même qu'un démarquage entre fait et fiction[1]. Ainsi, la pensée de l'Histoire, voire sa présentification, n'est pas l'apanage du modèle de roman historique hérité du XIX^e^ siècle. Et c'est depuis cette perspective que je poserai à nouveau la question : y a-t-il un avenir pour le roman historique ?

On en doute lorsqu'on prend connaissance du dernier effort de Micheline Lachance, *Rue des Remparts*[2]. Ce jugement quelque peu catégorique demande des explications, car il ne concerne nullement les qualités d'écriture de l'auteure ou sa

1 La distinction est proposée par Dominique Viart : « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine. Récits de filiations et fictions biographiques », Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 107-137.

2 Micheline Lachance, *Rue des Remparts*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Tous continents », 2017, 506 p.

maîtrise des règles du genre. Parmi les auteurs qui s'adonnent au roman historique, Micheline Lachance figure parmi les plus respectables, tant par le sérieux de sa recherche documentaire que par l'attention qu'elle porte à la qualité de la langue et à l'approfondissement de la psychologie de ses personnages. De plus, elle poursuit un projet cohérent dont la légitimité n'est plus à démontrer, celui de mettre en valeur le rôle historique des femmes aux époques les plus cruciales de l'histoire du Québec. Après *Le roman de Julie Papineau*, *Lady Cartier* et *Les filles tombées*, elle quitte le XIXe siècle avec *Rue des Remparts*, dont l'intrigue prend place au moment de la Conquête de la Nouvelle-France par les Britanniques entre 1759 et 1763. Qu'est-ce donc qui clocherait ?

Tout au long de ma lecture de *Rue des Remparts*, et même une fois le livre terminé, je me suis demandé à quel type d'intelligence du passé nous conviait l'auteure. Quels sentiments, quelles pensées a-t-elle voulu faire naître chez son lecteur ? Quelle nouvelle perspective sur la Conquête son roman nous offre-t-il ? Je ne vois que deux propositions : 1) l'aristocratie féminine, aux derniers jours de la colonie, était aussi frivole que celle des cours de France ; 2) Geneviève de Lanaudière aurait été l'amante de Montcalm, de qui elle aurait eu un enfant mort à la naissance. Cette dernière hypothèse est présentée par l'auteure elle-même, dans la notice qui clôture le roman, comme sa grande trouvaille et l'étincelle qui aurait provoqué le désir d'en faire un roman. Très bien. Or, comme l'aurait dit Paul Veyne, il s'agit là d'un fait singulier mais non pas spécifique, un fait à partir duquel aucune interprétation de l'histoire ne peut être tirée, à moins de l'inscrire dans un travail sur l'adultère aux derniers temps de la Nouvelle-France.

La Conquête est un sujet complexe pour les romanciers autant qu'il l'est pour les historiens. La plupart des tentatives ont donné des œuvres médiocres. La plus réussie de toutes est probablement *Émilienne*[3], troisième tome de la trilogie de Pierre Caron, *La naissance d'une nation*, excellent roman populaire, de construction intelligente et documenté avec soin. *Rue des Remparts* vient en deuxième : il est tout aussi honnête dans sa volonté de respecter la vérité historique, mais moins rythmé et un peu lassant, en raison sans doute du ton rétrospectif adopté par la narration. Il s'agit en effet d'un roman épistolaire : en 1795, Catherine de Beaubassin, quelques mois avant de mourir, confie à Élisabeth de Lanaudière les souvenirs qu'elle conserve de la grand-mère de cette dernière, Geneviève de Lanaudière. Élisabeth est avide de comprendre les raisons d'une dispute qui aurait séparé les deux amies à l'époque précisément où la Nouvelle-France était conquise par les Anglais. Dans un récit chronologique ponctuellement relancé par la jeune Élisabeth, Catherine raconte par le menu son amitié avec Geneviève, leur vie de jeunesse, leurs amours, leur rivalité pour obtenir l'attention de Montcalm, l'événement qui les a brouillées, puis la mort de Geneviève.

Micheline Lachance choisit souvent d'écrire à partir du point de vue subjectif d'un acteur de l'histoire, que ce soit sous la forme du journal intime ou de la lettre. Ici, l'échange épistolaire ne présente pas le caractère polyphonique des *Liaisons dangereuses*, mais donne plutôt lieu à la rédaction des mémoires de Catherine de

3 Pierre Caron, *La naissance d'une nation*, t. III : *Émilienne*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010, 523 p.

Beaubassin. Ses « cahiers », réponses à de courtes lettres d'Élisabeth, s'étendent sur plusieurs dizaines de pages. Pour donner un peu de dynamisme à son récit, elle rapporte souvent des dialogues. C'est à travers eux, d'ailleurs, que transite l'information proprement historiographique. À ce sujet, Lachance recourt à une technique astucieuse :

> Par souci d'authenticité, j'ai fabriqué les dialogues entre les personnages marquants à l'aide de leur correspondance et de leurs journaux de campagne. Ainsi, quand, dans mes pages, Vaudreuil et Montcalm se querellent, voire s'invectivent, ils utilisent leurs propres mots. Cette façon de faire m'a permis de donner la parole aux Lévis, Bougainville, Bigot et Ramezay sans trahir leur pensée. (505)

C'est donc par ce canal qu'on en apprend sur les campagnes militaires en Ohio ou sur les différends qui ont opposé Vaudreuil et Montcalm.

Est-ce là une réponse aux critiques émises en 2006 par l'historienne Micheline Dumont, qui dénonçait le roman historique pour ses erreurs factuelles, ses anachronismes, sa « vision erronée du passé[4] » ? Les romans de Micheline Lachance étaient particulièrement visés par cette critique, qui n'accordait sa tolérance qu'aux récits fondés sur des personnages fictifs dans des situations historiques, mais condamnait principalement ceux qui mettent en scène des personnages réels. Or, c'est bien ainsi que procède Micheline Lachance, puisque tous les personnages de son roman sont historiques, à l'exception de Donoma, jeune métisse adoptée par Catherine. Dans son mot de la fin, très intéressant par ailleurs, l'auteure prend soin de citer les multiples sources consultées en distinguant nettement la « vérité historique » de ce qui relève de son invention.

Mais toutes ces précautions, si honnêtes soient-elles, n'indiquent-elles pas la limite du roman historique qui se donnerait pour mission éducative d'intéresser un large public à l'histoire en rendant son approche agréable à travers des intrigues et des personnages auxquels on veut « redonner vie[5] » ? Avec ce type de roman, ne retombons-nous pas fatalement dans des interrogations sur la vérité historique, comme si, de surcroît, cette « vérité » se limitait à la représentation des faits ? En ce qui concerne *Rue des Remparts*, le problème majeur est qu'il ne permet pas d'accéder à une nouvelle compréhension de la Conquête. Au contraire, le roman nous ramène dans le giron d'une mélancolie pour le moins stérile. L'auteure elle-même confesse le sentiment qui l'a habitée au bout de sa recherche : « J'en suis ressortie profondément triste. Nul doute dans mon esprit, la France de Louis XV, désinvolte et ingrate, a cédé la Nouvelle-France à l'Angleterre sans se soucier du sort des Canadiens qui l'avaient défendue au prix de leur sang. » (506) Tant d'efforts pour un tel ressassement ?

---

4 Micheline Dumont, « Romans historiques. L'histoire n'est pas une appellation contrôlée », *Le Devoir*, 11 mars 2006, p. B-5. En ligne : https://www.ledevoir.com/non-classe/104093/romans-historiques-l-histoire-n-est-pas-une-appellation-controlee (page consultée le 11 mai 2018).

5 « J'ai voulu redonner vie à tous ces êtres fascinants qui, deux cent cinquante ans avant nous, ont emprunté les mêmes rues de Québec, et de Montréal, aimé à mort leur patrie qui deviendra la nôtre et enterré leurs proches tombés au champ d'honneur dans nos cimetières. » (505)

+

Deux modèles classiques du roman historique se sont donc affrontés : l'un met en scène au premier plan les personnages historiques, l'autre fait évoluer des personnages inventés dans un décor historique. Depuis quelques décennies, toutefois, une troisième solution formelle s'est développée qui instaure une relation vivante entre le présent et le passé historique. C'est la voie choisie par Éric Plamondon.

Plamondon a trouvé sa manière de faire dès ses premiers romans qui ont formé la trilogie *1984*[6] : elle consiste à séparer les ingrédients. Plutôt que de les fondre dans une même trame narrative, il aborde histoire et fiction dans des chapitres distincts en prévoyant une alternance plus ou moins régulière entre les deux. La formule est reprise à peu de choses près dans deux récits plus récents qui réservent une place importante à l'histoire : *Ristigouche* et *Taqawan*.

Dans *Ristigouche*[7], deux récits alternent : celui de Pierre Lhéger qui, après avoir enterré sa mère, se rend à Ristigouche, où il a été conçu, pour y pêcher le saumon. Pierre ne sait rien de son père et ignore en outre le fait que c'est à Ristigouche que le premier Lhéger d'Amérique a inauguré la lignée avec une Micmaque. Le second récit est celui justement de l'ancêtre Kanon Lhéger, qui a participé à la dernière bataille nord-américaine de la guerre de Sept Ans et fut fait prisonnier par les Anglais vainqueurs non sans avoir au préalable engendré un fils. Les péripéties de Kanon sont très sommairement associées à quelques paragraphes isolés du reste, qui fournissent des informations historiques plus générales :

> En 1760, […] la France et l'Angleterre s'affrontent pour les forêts, les fourrures, le territoire, le pouvoir. […] La France perd définitivement l'Amérique dans l'embouchure de la rivière Ristigouche. On pense souvent que la bataille des plaines d'Abraham est le combat décisif. C'est faux. (13)

Ce court récit comporte-t-il une *pensée de l'histoire* ? Ce qui ressort, de prime abord, c'est la distance entre l'individu d'aujourd'hui et ses origines. Pierre retourne au lieu de sa conception, la sienne comme celle de sa généalogie nord-américaine, mais il ignore tout des circonstances et de l'une et de l'autre. Sur le plan de son histoire personnelle, la fin de sa mère, qui souffre d'Alzheimer, soulève le problème de la transmission. Que reste-t-il d'elle, de cette vie ? Les objets qu'elle laisse à sa mort tiennent dans quelques sacs, et les souvenirs que garde d'elle son fils se résument à une courte liste : « Elle lui a aussi appris à planter un clou, à scier une planche, à construire une cabane à oiseaux, à laver la vaisselle, à faire son lit, à se brosser les dents, à changer un pneu, à cuire un œuf, à remplir un briquet, à cuisiner un pâté chinois, à dire merci et à réciter le Je vous salue Marie. » (16)

---

6 Éric Plamondon, *1984. Trilogie : Hongrie-Hollywood express ; Mayonnaise ; Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, 2016, coll. « Série QR », 600 p.

7 Éric Plamondon, *Ristigouche*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Nova », 2013, 52 p. Le récit est repris dans un recueil de nouvelles plus récent : *Donnacona*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2017, p. 69-119.

Sur le plan historique, un autre oubli (ou refoulement) concerne la mémoire amérindienne de Pierre, qui survit en lui malgré tout dans son amour de la pêche au saumon.

Un autre passage me paraît significatif, qui peut-être offre la clé de ce que ce récit cherche à mettre en évidence sur le rapport à la mémoire. Pierre se demande comment un béluga a pu aboutir sur une grève de la baie des Chaleurs, alors que ses congénères nagent plutôt du côté de Tadoussac. Puis il se ravise :

> Est-ce vraiment important de savoir comment il s'est retrouvé là ? Est-ce vraiment utile de savoir ce qui s'est passé et de faire des plans sur la comète ? Il faut simplement savoir être dans l'instant présent. Quand tout fout le camp, il ne reste toujours que vous, ici et maintenant. On n'est jamais autre chose que soi-même au moment où on se pose la question de savoir qui on est. Lui, c'est un pêcheur de saumon qui se retrouve à essayer de sauver une espèce de baleine blanche. C'est plus qu'incroyable, mais c'est justement pour ça qu'on vit, pour ces instants impossibles, d'eux dont on se souvient jusqu'à la fin. On vit pour ces moments qui deviendront des souvenirs qui restent. (47)

Ce passage est d'autant plus frappant qu'il est le seul à souscrire au mode « sentencieux », l'un des seuls qui traduise une sorte de philosophie. Philosophie plutôt paradoxale d'ailleurs, qui s'ouvre sur un refus de l'histoire pour se conclure sur l'exigence de vivre des choses mémorables.

Quant à la dérive du béluga, elle redouble en quelque sorte le geste de Plamondon nous invitant à déplacer le lieu de la perte de la Nouvelle-France aux mains des Anglais.

L'histoire de *Taqawan*[8] prend place elle aussi à l'embouchure de la rivière Ristigouche : en juin 1981, des pêcheurs mi'gmaqs[9] sont appréhendés par trois cents policiers de la Sûreté du Québec sous prétexte de pêche illégale. Des combats s'ensuivent, et quelques arrestations. Le gouvernement péquiste de René Lévesque est alors au pouvoir, et c'est au ministre du Loisir, de la Chasse et de la Pêche, Lucien Lessard, qu'est confiée la responsabilité de châtier les Amérindiens de la réserve de Restigouche qui refusent de se plier à une injonction. Ces événements, très précisément documentés par Plamondon, forment le cadre d'une fiction décrite en quatrième de couverture comme « une histoire de pêche et d'affrontements », « de crimes et d'accointances, d'injustice et de droits bafoués », « de rencontres et de recommencements, de survie et de résistance ». Il est vrai que tous ces aspects sont présents dans le roman, et l'on pourrait ajouter qu'il s'agit aussi d'une histoire où le sentiment de vengeance contre les êtres corrompus obtient satisfaction. Alors que les intrigues fictionnelles de ses romans précédents étaient plutôt elliptiques et, pour le dire franchement, décharnées, Plamondon démontre avec *Taqawan* qu'il possède l'art d'un récit d'action enlevant et peuplé de personnages auxquels on s'attache. Ce roman l'est d'autant plus que, déterminé par un épisode de l'histoire du Québec tout en

8 Éric Plamondon, *Taqawan*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2017, 215 p.

9 Telle est la graphie adoptée par Plamondon dans ce roman.

demeurant autonome (les personnages sont tous inventés), il joue de la vraisemblance sans soulever d'interrogation sur sa véracité.

Sur le plan formel, le roman reprend telle quelle la forme mise au point dans *1984* : chapitres souvent très courts qui présentent alternativement les scènes fictionnelles et les exposés ethno-historiques. Ces derniers sont traités avec la sobriété et le semblant d'objectivité qui caractérise le style attique de Plamondon : laconisme dépassionné qui n'est pas pour autant privé d'effets d'ironie, de traits d'esprit et de mises en correspondance saisissantes. J'ai relevé quatre thèmes principaux : l'histoire des événements de 1981 et ses antécédents ; l'histoire des Amérindiens mi'gmaqs sur ce territoire et leurs rapports avec les colonisateurs venus d'Europe ; les mœurs et coutumes mi'gmaqs, incluant leurs légendes et leur langue ; enfin, la place du saumon au sein de cette culture.

L'histoire relative à la confrontation entre les Mi'gmaqs et les Européens devenus Québécois est présentée de façon sommaire et sans commentaires, à l'aide d'extraits du téléjournal, d'articles et de conférences de presse. Le procédé est très efficace car ces extraits, qui parlent d'eux-mêmes, montrent le travail de désinformation qu'accomplissent les médias, ainsi que la méconnaissance entretenue par les instances politiques à l'endroit des Amérindiens. En parallèle, les chapitres consacrés au légendaire amérindien mettent l'accent sur un rapport au sol, à la mer et aux créatures qui les peuplent d'un tout autre ordre que celui, strictement commercial, des Blancs. Le saumon, dont le nom mi'gmaq donne son titre au roman, est au centre de ce légendaire. Malgré ce parti pris évident, le roman ne tombe pas dans le classique discours du Blanc qui désavoue sa propre culture au profit d'une idéalisation romantique de l'Amérindien. Je reçois plutôt la démarche de Plamondon comme une tentative de renouer avec l'essence du territoire partagé par les Blancs et les Amérindiens, comme si l'erreur de base avait consisté en un refoulement de ces origines. Il s'agit ni plus ni moins d'une nouvelle mise en récit de l'histoire du pays qui intégrerait, jusque dans la langue, l'histoire de ses premiers habitants.

+

À première vue, rien n'apparente Éric Plamondon et Dominique Fortier, tant sur le plan du style que de l'imaginaire ou des sujets qui sollicitent leur attention. Malgré tout, *Au péril de la mer*[10], dernier roman de Fortier, exploite une forme narrative similaire à celle de *Taqawan*, les seules différences observables étant que, dans le premier, la narration est à la première personne et les chapitres ne sont pas coiffés de titres. *Au péril de la mer* conjugue trois scènes narratives. Dans la première, autobiographique, la narratrice (identifiée explicitement à l'auteure) raconte le lien intime qu'elle entretient depuis l'adolescence avec le Mont-Saint-Michel. Des pages personnelles parlent aussi de sa maternité, d'activités faites avec sa fille, de son travail d'écriture. La deuxième scène est plutôt historiographique : l'instance narrative (toujours identifiée à l'auteure) s'efface en partie pour faire place à un contenu informatif au sujet de l'histoire du Mont-Saint-Michel. Quelques pages traitent aussi de

10 Dominique Fortier, *Au péril de la mer*, Québec, Alto, coll. « CODA », 2016, 178 p.

questions relatives à l'étymologie des mots. Parfois, le commentaire historique et l'autobiographie se rencontrent. Enfin, une troisième scène narrative met en place une fiction, l'histoire d'un peintre du XV^e^ siècle réfugié au Mont, Éloi, telle que racontée par lui-même. La nature même de ce récit n'est pas précisée. Cela ressemble à un journal, mais puisque Éloi est analphabète, il ne saurait avoir été écrit par lui. L'auteure n'a pas senti le besoin de donner ce genre de précisions, ce qui donne à penser que son roman ne mise pas entièrement sur les conventions du réalisme.

On observe une alternance assez régulière entre fiction, autobiographie et synthèse historique, sauf pour une séquence de six chapitres consacrés à la fiction d'Éloi. De fait, la fiction couvre 70 % du roman, mais ce sont tout de même les 6 % consacrés au récit autobiographique qui donnent le ton à l'ouvrage dès les premières pages ; c'est aussi sur cette voix qu'il se conclut. Ainsi, la fiction d'Éloi, qui aurait pu former un récit indépendant, se laisse aborder comme une modalité particulière de la méditation instaurée par la narratrice.

Pour peu qu'on décide d'interroger ce roman, je veux dire les motivations qui ont présidé à son écriture ainsi que la manière dont il cherche à interpeller son lecteur, plusieurs questions viennent à l'esprit. D'abord, pourquoi le Mont-Saint-Michel, et pourquoi une histoire du XV^e^ siècle en ce lieu ? L'auteure s'explique dès l'*incipit* :

> La première fois que je l'ai vu, j'avais treize ans, un âge dans les limbes entre l'enfance et l'adolescence, alors qu'on sait déjà qui l'on est mais qu'on ignore si on le deviendra jamais. Ce fut une sorte de coup de foudre. […] [J]'étais arrivée à un endroit que j'avais cherché sans le connaître, sans même savoir qu'il existait. (7)

Elle raconte ensuite y être retournée vingt-cinq ans plus tard et avoir retrouvé intacte son impression première. Suit une description du Mont qui insiste sur ce qui lie son église au roc jusqu'à rendre leur frontière indiscernable. Quelques mots sur l'histoire légendaire du Mont, puis retour sur la narratrice qui fait part de ses rêveries lorsqu'elle accompagne sa petite fille au parc :

> Je m'asseyais sur un banc, à l'ombre d'un arbre, je sortais du sac de la poussette un petit Moleskine et un stylo-feutre, et je poursuivais comme en rêve cet homme vieux de plus de cinq siècles, qui vivait entre les pierres du Mont-Saint-Michel. À son histoire venaient se mêler les cris des canetons, le souffle du vent dans les deux ginkgos […]. (9)

Le mélange des temporalités ne saurait être posé plus clairement, et lorsque le récit d'Éloi débute, deux pages plus loin, nous comprenons non seulement qu'il s'agira d'une élaboration imaginaire inspirée par le Mont, mais aussi que cette histoire entretiendra un rapport étroit avec le présent de la narratrice.

Est-ce à dire qu'il s'agit d'une complète fantaisie du point de vue historique ? Comme je l'ai signalé plus haut, un certain nombre de pages du livre s'écartent du récit fictionnel pour rendre compte de l'histoire du Mont. Rien ici qui ressemblerait à une page Wikipédia ou à un extrait du Guide Michelin. Le savoir historique sert

d'appui à une méditation sur le lieu dans le temps, sur la mémoire intime du Mont et sur son potentiel symbolique. Néanmoins, des informations sont transmises au lecteur, qui se concentrent prioritairement sur les différentes étapes de l'élaboration architecturale de l'église qui couronne le Mont. Cette juxtaposition de temporalités est ce qui fascine le plus la narratrice-auteure :

> Au fond, le Mont-Saint-Michel n'abrite pas une abbaye, mais une dizaine, ou même plus, certaines disparues, des abbayes fantômes dont le bâtiment actuel continue de porter l'empreinte comme en creux […] ; semblable à un manuscrit dix fois gratté et qui porterait des bribes d'histoires, des traces de griffures et des caractères illisibles, le Mont-Saint-Michel est un immense palimpseste de pierre. (28-29)

On voit déjà se dessiner un rapport entre ce lieu précis, l'écriture et le destin du livre. J'y reviendrai.

Le récit d'Éloi, quant à lui, ne regorge pas d'informations factuelles sur l'histoire. La documentation qui le soutient est plus invisible. Dominique Fortier a même choisi d'entretenir un certain flou quant à la date de la diégèse : « En cet an de grâce 14** […]. » (11) Mais quelques recoupements à partir d'indications disséminées dans le texte (référence à « l'effondrement du chœur de l'abbatiale, il y a de cela quelque trente ans » [33], à l'*Ars Minor* de Donatus imprimé par Gutenberg [172-174], etc.) permettent de situer l'intrigue entre 1451 et 1458. Et tout concorde, même le passage d'enfants pèlerins (pastoureaux) venus d'Allemagne[11]. Si Fortier n'appuie pas sur le statut de vérité de ces informations, c'est qu'elle s'intéresse davantage à la portée symbolique du fait, à l'image mentale qui, par exemple, permet d'associer ces enfants sur la plage de Normandie à sa propre fille sur une plage du Maine. Et comme l'un de ces enfants s'emploie à recueillir les pages des manuscrits jetés à l'eau par un moine excédé, la correspondance n'en devient que plus frappante avec l'interrogation centrale du roman, qui concerne le destin des livres et des mots.

Aussi, bien que la sempiternelle question de la « vérité historique » dans un roman ne paraisse pas ici un enjeu central, il est clair que Fortier a construit son élaboration fictionnelle sur un savoir dûment documenté. Mais sa réflexion historiographique dépasse largement la simple référence à des faits. Elle s'aventure en effet dans des eaux que n'affrontent guère les auteurs de romans historiques destinés au large public : le domaine non seulement des mentalités, mais aussi des perceptions et de ce qu'on pourrait appeler l'horizon mental des individus du passé. La réflexion qu'elle mène à ce sujet pose de manière directe le problème du temps, ce qui place le passé comme une étrangeté radicale : « Cette abbaye ne représente pas la même

---

11 J'ai trouvé une confirmation de ce fait dans une histoire du Mont-Saint-Michel : « En 1457 et 1458, enfants et adultes affluèrent à nouveau par milliers vers le Mont. Contrairement au siècle précédent, l'origine géographique des participants était plus lointaine : Allemagne rhénane et Suisse principalement. […] On se rendait à présent au Mont-Saint-Michel pour prier Dieu et demander à l'archange de défendre la chrétienté contre l'ennemi ottoman. Constantinople était tombée aux mains des musulmans en 1453. […] On estime à environ 4000 le nombre d'enfants suisses qui participèrent au pèlerinage de 1458. » Patrick Sbalchiero, *Histoire du Mont-Saint-Michel*, Paris, Perrin, 2005, p. 96.

chose aujourd'hui qu'il y a mille ans, c'est une évidence. Mais que ressentait-on à l'intérieur de ces murs en l'an de grâce 1015, ou 1515 ? » (80) Elle poursuit :

> Le plus difficile, en essayant d'écrire le passé, ce n'est pas de tenter de retrouver la science, la foi ou les légendes perdues, de faire ressurgir les gargouilles et les tailleurs de pierre ; c'est d'oublier le monde tel qu'on le connaît ; c'est, dans ce monde d'aujourd'hui, d'effacer tout ce qui n'était pas encore. (81)

Et cela passe même par la manière de nommer les couleurs : « Avant le bas Moyen-Âge, on n'avait pas de mot pour nommer le bleu dans les langues européennes. » (160)

Un double mouvement se dessine donc : d'une part, les correspondances entre le passé et le présent sont clairement suggérées, alors que, d'autre part, les représentations présentes demandent à être en partie oubliées si l'on veut se pénétrer de l'esprit du passé. « [E]ffacer tout ce qui n'était pas encore », n'est-ce pas l'équivalent de ce désir, chez l'humain, de renouer avec « le moi d'avant le moi », ce lieu psychique qui a précédé l'acquisition du langage ? On conçoit dès lors ce qui pourrait être à la source de la fascination exercée par le Mont, lieu de concaténation de tous les temps de l'histoire jusqu'au légendaire qui se perd dans la nuit des temps. De ce temps d'avant le langage du moi d'aujourd'hui, et même d'avant le livre imprimé (juste avant le moment fulgurant de son apparition), lorsque les mots étaient dessinés (ce qui permet à Éloi, analphabète, de devenir copiste, en d'autres termes de s'approprier les mots comme de purs signifiants, à l'exemple du nourrisson), de ce temps oublié, donc, il reste des traces dans des artéfacts, mais surtout dans le langage. Dominique Fortier a compris que l'histoire humaine est aussi une histoire tissée de mots. Ainsi nous convie-t-elle à quelques excursions étymologiques sur la foi, la croix, le cœur, les miniatures, le mot « enceinte »… Entrer dans le passé, c'est aussi aborder les mots oubliés, ceux qui ont nourri l'esprit des ancêtres, traces d'une spiritualité vécue dont l'écrivaine cherche à retrouver l'équivalent moderne : « Il me semble que ce lieu hurle quelque chose que je ne comprends pas. » (129)

La bibliothèque et les livres sont des thématiques présentes autant dans le récit d'Éloi que dans les réflexions de la narratrice. Ils constituent un héritage menacé, tant par les révolutions technologiques que par la censure (la fiction introduit un vicaire sévère qui veut épurer la bibliothèque du Mont). Mais c'est peut-être du côté de l'écriture qu'il faut chercher le cœur du livre, ce qui peut paraître étrange puisque c'est un peintre que Fortier a choisi comme personnage principal. De surcroît analphabète. Cette transposition a l'avantage d'entraîner une réflexion sur la représentation, motif qui vaut autant pour la littérature que pour la peinture. Éloi peint le portrait d'une jeune femme fiancée à un membre honorable de la société. Il devient amoureux d'elle et se met à peindre en l'absence du modèle un portrait secret. Lequel est le plus vrai entre celui qui est copie de la réalité perçue et l'autre, qui reflète une vision intérieure ? La jeune fille, Anna, ne s'y trompe pas et préfère le second. La position de Fortier à l'égard de l'histoire est du même ordre. L'impalpable réalité ou celle qui se trouve en instance de disparition sont les sujets de ce roman. On en trouve le témoignage dans l'abondance des occurrences des mots « fantôme »,

« spectre » et « ombre » : « Je préférais l'image à son modèle, l'ombre à la pierre. » (56) Mais aussi dans cette réflexion d'Éloi s'exerçant à copier un « parchemin recouvert d'écritures à demi effacées » (107), que je lis comme la mise en abyme du travail d'écriture de Fortier : « Je me suis demandé si je devais tracer mes lettres sur les anciennes pour tenter de les recouvrir, ou plutôt dans les espaces entre les lignes du texte à moitié disparu et dont il ne restait plus que le fantôme. J'ai opté pour cette dernière solution. » (108)

+

Y a-t-il un avenir pour le roman historique ? Si le modèle traditionnel auquel souscrit Micheline Lachance nous pousse dans l'aporie d'une fiction qui n'arrive jamais totalement à s'affirmer comme telle, toujours freinée par un souci de la vérité factuelle qui donne à l'invention un caractère équivoque sujet à caution, les formes que déploient les romans d'Éric Plamondon et de Dominique Fortier permettent d'espérer un renouveau du genre. Ou peut-être son abandon au profit d'une autre approche de l'histoire, non plus simplement représentée, mais présentifiée dans une forme qui instaure un dialogue productif entre la réflexion historiographique et l'invention fictionnelle. Loin d'être schizophrénique, ce modèle formel, qui aménage une frontière entre les deux régimes narratifs, trouve son unité dans le style, l'écriture, la voix qui rendent fluide le passage de l'un à l'autre. Ludiques chez Plamondon, méditatifs chez Fortier, les passages qui rendent compte des faits historiques nourrissent la fiction et sont nourris par elle, en plus d'installer des points de rupture facteurs de distanciation et de réflexion dans l'esprit du lecteur.

POÉSIE
« Amitié c'est neige venant »

+ + +

NELSON CHAREST
Université d'Ottawa

Il faudra un jour qu'on parle de l'extrême justesse de ton de Pierre Morency[1], comme de la marche lente du bouddha qui touche un soleil. Lui qui pratiquait jadis le cri avec la pertinence d'un coq, il sait aujourd'hui poser sur les êtres sa sagesse, avec l'œil d'un gamin tout fébrile de vous saisir la main. Son poème « Neige », métapoétique, racontant l'impossible venue du poème, rejoint un *topos* du genre ; mais voilà, Morency en fait une confidence, et du coup tout s'éclaire d'un jour frais et nouveau, comme si enfin on avait trouvé la façon de dire ces choses. Ce poème est en prose, dans l'une des deux formes que se donne ce recueil, reprenant les vecteurs « poèmes et proses » de toute l'œuvre. La prose est cet art de l'humble qui attend ; qui souvent, en fin de course, s'étonne d'être rendu là, comme si marcher n'eût pas dû faire avancer. Comme un fleuve qu'on prend de travers, en pensant aux lacs calmes de la nuit.

Et soudain surgit *le grand fanal*, comme un ami :

> Voilà donc revenu le vieux Diogène, lui dis-je. Pour toute réponse il me souffla près de l'oreille : « Je ne vous parle même pas de la faim et de la soif, mais de la manière dont vous vous y prenez pour manger tant de bruit. » Il éclata de rire, saisit son fanal et replongea dans la nuit. (14)

Quand Pierre Morency nous dit « J'aurai aimé », il nous vient un malaise : on aimerait que ce verbe soit au présent ou même au futur, non dans ce temps le plus tranchant de la langue française, le futur antérieur. *J'aurai aimé* « [l]e centre panaché des grandes villes/[l]e calme du corps après une douleur » (82). Et on aimerait que cet amour puisse se continuer, car on le sent d'un don supérieur, envers l'être d'abord, envers la vie qui saisit l'oiseau, le fleuve, l'enfant ou l'épouse, l'ami : « Je vis mon ami, permettez-moi cette familiarité, je le vis tourner la tête vers le fleuve et les larges battures qui en octobre se colorent d'or et de roux. Il s'est mis à parler. » (16) Cette parole échangée, où parfois la plus forte confidence qui peut être faite est simplement d'écouter l'autre, de se mettre à sa portée et d'offrir un lit à ses mots, le poète la prend, l'amène à soi,

1 Pierre Morency, *Grand fanal. Poèmes et proses*, Montréal, Boréal, 2018, 107 p.

puis la laisse retentir d'elle-même. Derrida croyait que la prise était une forme de don[2] et invitait à revoir sur nouveaux frais l'obligation de recevoir qui suit celle de donner, selon Mauss[3]. Rimbaud, dans le buffet que « Solde » place à notre disposition, veut que chacun prenne « ce qu'on ne vendra jamais[4] », et c'est là certainement redonner à la grande dispensatrice ce qu'elle nous offrit en des temps ancestraux, quand la Terre était à l'unisson d'elle-même. Maintenant, relisons cet « Éloge des fruits » qui s'ouvre au soleil d'été, à l'amitié de celui qui se soucie du sol qui le supporte :

> Tu as pris de l'âge mon gars
> Tu as pris ce qui cherche à mûrir avant le noir.
> Tu as pris du vent
> Le maintien du souffle au versant de la montagne
> Et la respiration de toute musique.
> Tu as pris du lichen sur la pierre
> Et de l'écume frisant les houles.
> Tu as pris du liber de la racine de l'écorce, ça oui,
> Tu as pris comme on dit du raisin et de la pulpe.
> Te voilà arrivé sur l'âge, aurait dit mon Vieux Pap,
> Là où moi-même j'étais quand tu marchais vers ta santé. (24)

Et plus tard, devant cet autre ami, « Marius », c'est encore la prise, ou plutôt l'accueil, qui fonde la relation unissant les êtres entre eux, et du même souffle, les êtres aux courants de la vie qui s'ébat : « Sur tes toiles partout transparaît le mot "venez"/Qui nous appareille vers les Grands Portiques. » (33) Pierre Morency ne fait pas que raconter l'amitié, il la recrée constamment au fil des mots qu'il laisse là à disposition, à solde, qui s'offrent et s'adressent, *aussi*, à nous lecteurs, dans un partage qui s'amplifie à mesure qu'il tisse des liens dans toutes les directions. C'est pourquoi, au terme du parcours que j'ai suivi ici, le futur antérieur n'est pas la bête noire que nous avions perçue, la faucheuse terrible qui semblait guetter : car il s'entoure de tous les temps, le présent du « transparaît » face à l'impératif du « venez », les passés des « [t]u as pris » et des « j'étais, je marchais », comme le jadis du « il me souffla à l'oreille ». Et pour le futur, on pourrait penser, avec une certaine crainte là encore, qu'il ne s'énonce que pour mieux se mettre en péril, qu'il n'apparaît qu'entaché d'un doute, ou au mieux dans l'espoir. Tout le « Livre des aujourd'huis », la deuxième partie du recueil, dit assez que l'écriture se saisit du présent, pour en transmettre la fugitivité grisante tout autant qu'alarmante. Un titre comme « Le serai-je ? » retourne en interrogation ce temps de la promesse qui fait tout aussi bien l'identité du sujet, et précarise donc la stabilité du poète, qui se sait mouvant.

---

2 Jacques Derrida, *Donner le temps*, t. I : *La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1991, p. 107-119.

3 Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, introduction de Florence Weber, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007 [1925], 248 p.

4 Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer ; Illuminations*, préface de René Char, édition établie et annotée par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1999, p. 234.

Mais on devrait observer un peu mieux ce présent qui s'énonce, et ce, dès l'amorce du recueil. Ce qui est vu dans l'instant du jour, c'est particulièrement ce qui propose une attente, ce qui nous place dans la position du guetteur, attentif aux développements futurs : « Quelque part à la lisière/Le cri entra dans une femelle/ Une vie commença de chauffer. » (36) De même, le présent saisit avec privilège ces moments où un être s'annonce et s'approche, « et voilà/[q]u'arrive un infini » (38) ; « [j]e vois venir une sorte de bonheur » (53) ; « [i]l vient sous le vent vif un printemps de lumière » (60) ; « [d]ans la soif et dans la faim vous attendez » (73) ; « [j]'aime voir s'élever peu à peu cette maisonnette de bois au fond du jardin » (90). Dès lors, la fenêtre sur l'avenir qu'offrent ces poèmes, qu'on avait vue en entrant dans la pièce mais sans y porter d'abord attention, se révèle dispensatrice d'une lumière abondante. Et c'est aux côtés du « Je » que nous la regardons, sans même nous embarrasser de présomption ou de gêne, tant ce « Je » nous semble accueillir notre présence à ses côtés, créateur d'amitié paisible et soutenue. C'est pourquoi j'aimerais redire, et ressaisir, ce poème « Neige » dont j'ai plus tôt parlé, et qui posait cette question, jetée vers l'avant et l'ouverture : « [P]ourquoi je ne mettrais pas en route un vers, même bref, avec ce qui monte le long de ce tronc de cristal ? » (39) Ce vers bref qui se cherche ici, il nous est donné, il me semble, aux derniers mots du recueil ; des mots de prose, certes, mais une prose qui cite la parole dite, la voix poétique de l'ami : « Tiens, ma plume n'a plus d'encre. Je te dis : À la prochaine halte. » (104)

+

L'ami de François Godin[5] est tout autre. C'est un corps, traversé par une blessure en laquelle l'amant reconnaît sa propre faille et s'immisce pour former comme des vases communicants, propulsant des échanges incendiaires :

> *La ciselure s'inscrit dans les murmures tombés autour de lui ; il l'accueille, la dépose à côté de son impudeur et la craint aussitôt comme de nouvelles pousses prêtes à déchirer la tige. Cette existence neuve prend la forme d'un ami avec ses agrafes de peau luisantes et succinctes, ses premières langues s'agrippent à l'odeur âcre de son t-shirt, la virulence se conjugue avec le mystère et le sourire.* (49)

Le recueil de Godin, divisé en huit parties, présente une même structure continuée, où aux vers succède un poème final, en prose, qui synthétise la matière éclatée des vers. Il s'ancre d'abord dans une réflexion sur la performance, réflexion du reste plus miroitante que pensante, car elle engage pleinement les corps et tente de réfléchir leur matière, leurs interstices, leurs mouvements, et ce, dès l'*incipit* : « *Le corps est une maison sans trait d'union, les gestes et leur impulsion emmêlés à des constellations plus hautes que les têtes* […]. » (9) C'est en quoi les proses, dans les lettres penchées de l'italique, forment en un sens le *corps* du recueil, un corps d'emblée précaire mais capturé, pour un temps du moins, dans l'unité de sa « blessure », comme le propose « Simulacre d'œil » :

5 François Godin, *Habiter est une blessure*, Montréal, Le Lézard amoureux, 2017, 86 p. L'italique, dans les citations subséquentes, est de Godin.

Elle exprime la faune qui la peuple comme autant de passages, ne prendrait des photos que la nuit ; les couloirs sont creux, les sillages disparaissent avec les craquements d'âme, le scintillement de la démarche se prolonge dans les maisons qu'elle détruit chaque matin. Habiter est une blessure, parcourir, un hurlement. (59)

Ces données induisent un matérialisme et un individualisme qui peuvent d'abord gêner. Ainsi, dès l'ouverture du recueil, après avoir posé : « Je suis une cabine », Godin clôt son poème par ces mots : « ma nature demeure/je cherche un chemin/entre l'abîme et la cicatrice » (13). On songe alors à ce poème d'Yves Bonnefoy, « Que ce monde demeure ![6] », et on est tenté de voir entre « ce monde » et « ma nature » une diminution de la focale, la récupération abusive d'un universel qui devrait rester incontrôlable. Dans le vers de Bonnefoy, c'est la culture, d'abord, qui doit demeurer, qui est soumise au doute de la disparition. C'est l'objectivable qui doit solliciter notre souci, l'Autre, non le Soi. Et du reste, si le « chemin » se trouve « entre l'abîme et la cicatrice », n'est-il pas tout simplement la terre ferme, celle des grandes avenues, celle des réussites et des consensus ? Mais en fait Godin invite à reconsidérer ces données avec un regard vierge, à prendre acte d'un tournant dans notre société, que la performance invite à observer : c'est que l'humain lui-même est devenu une *chose*, une *causa* dont on peut faire un objet, par son corps. L'humain *peut* disparaître, et c'est pourquoi l'*habiter*, le *demeurer* doivent maintenant s'y attacher.

Ces réévaluations sont constantes lorsqu'on lit Godin. Ainsi de ces deux vers : « Je surprends un autre homme/entre nos fronts. » (14) On peut y lire le récit assez banal d'un triangle de jalousie. Mais ce serait oublier que ces « fronts » qui s'approchent l'un de l'autre forment un écran sur lequel vient se projeter une image qui, parce qu'elle est image primordiale, « surprend », saisit, pétrifie même. Et sur ce plan, à la fois plus matériel et plus transcendant, ce n'est plus l'envie qui sévit, mais le réveil de la conscience devant l'inéluctable d'un corps, le sien propre ou celui de l'Autre, le corps, dans tous les cas, qui nous plonge dans l'altérité, dans l'extase. Ou ces vers, encore : « aucune passerelle/entre ma pauvreté et le monde » (15), où l'on voit bien que cette « pauvreté » n'a rien de matériel, qu'elle n'est pas un (faux) souci de la nécessité (financière, sexuelle, intéressée), mais qu'elle est essentielle et qu'elle vise l'humain en son humanité. C'est en quoi le corps est constamment engagé dans une performance, sur la scène et sur le parterre, à l'intérieur comme à l'extérieur, dans l'intime et dans le monde. Car l'objectal du corps s'habille des soucis qui l'environnent, les reflète sur l'écran de sa peau et demande une blessure qui viendra briser la surface et faire éclater la belle accalmie du superficiel :

je couds les villes retrouvées
à mon torse

des peuples se croisent
à l'angle de mon cou et de mes épaules (17).

6 Yves Bonnefoy, *Les planches courbes* précédé de *Ce qui fut sans lumière* et de *La vie errante*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2015, p. 365-372.

Et lorsque le poète rend visible la « charité », l'on comprend que la transcendance a investi tout le champ du visible, qu'elle s'est faite chair, que c'est là, certes, notre tragique, mais aussi notre salut, les corps devenant les véhicules d'une communion relevée, par-delà toutes les images éphémères qui nous assaillent : « j'aime regarder le réel/de la bruine ma charité » (19).

Ainsi se révèle une visibilité que nous ne soupçonnions guère, habitués que nous sommes à donner à l'œil les exigences de l'intérêt, de la chasse, de la poursuite. Possible, même, que nous n'ayons jamais appris à nous voir nous-mêmes tels qu'en nous-mêmes, depuis l'heure de notre naissance. C'est pourquoi ces mots sonnent comme un miracle :

> né sombre et imprécis
> je pose pied enfin
> dans mon actualité (29).

D'où vient cette parole qui dit « né » ? Ce n'est clairement pas une parole rapportée, comme lorsqu'on dit « né à telle heure », parce qu'*on* nous l'a raconté. C'est ce « je » qui « pose pied », qui se reconnaît jusque dans sa naissance, s'apprécie comme seul il peut le faire, en se souciant peu du jour, de l'heure, de son poids ou de ses cris ; mais qui, en ce jour augural, *se reconnaît* — « sombre et imprécis ». Et c'est alors que son « actualité » prend vie : « *L'homme se repose sur la rivière qui lui parvient du cœur.* » (31) Ressaisi en lui-même, le poète aborde l'ami, dans la partie « Charpente de l'intime », parmi les plus réussies du recueil. On n'en finirait pas de noter les trouées de lumière qu'offrent ces vers, « les souvenirs fêlés les revers », où « une mer luit/le sel roule sur le torse/sur les flancs sur l'aine » (35) ; « le sel s'écoule/un fleuve sec lave les croûtes » (36) ; « j'ai un cœur pauvre/une main farouche » (39). L'œil institue une distance qui interdit de penser l'amour, mais qui offre aux corps la soutenance d'un sacrifice, les rituels d'un sacrement :

> nos légendes-feuillets
> des tissus d'enlacements
>
> je les déchiquète
> trempe les retailles dans l'eau (37).

Débarrassée de son platonisme, l'amitié ressaisit l'immanence des corps meurtris et respectés, profitant de ce qu'ils sont aussi des choses, soumises à l'apparaître, pour leur donner la légitimité d'un talisman.

Mais la régularité de la forme comme sa brièveté provoquent à la longue une certaine monotonie, d'ailleurs en contradiction avec le propos, souvent foudroyant. De sorte que les chocs et les traversées deviennent insensibles, neutralisés par le retour à brève échéance. De là un certain épuisement au fil de ces pages, qui s'essoufflent, il me semble, à soutenir la catastrophe. Est-ce là quelque chose de beau, *comme un crépuscule* ? Il y manque peut-être, à cet épuisement, le sursaut de l'ironie ou de l'autocritique, qui en troublerait la bonne conscience et l'aspect régulé d'une

chute qui sait où elle va. Les premières pages avaient ce trouble : elles s'engageaient dans un désespoir sans quitter tout à fait la vivacité d'un corps mobile — qu'on voyait, donc, avancer et reculer, s'ouvrir et se retirer, hésiter, vibrer, en un mot. Mais les heures ont passé, on a quitté le gris de l'incertitude, c'est la nuit à la fin, et tout devient plus calme et serein. Le poème ne travaille plus alors, il pense avoir trouvé ses moyens et les répète. « Retour amont », dirait René Char, comme une injonction à ne jamais oublier.

+

Dans sa postface au choix de poèmes d'Ossip Mandelstam paru sous le titre *Simple promesse*, Florian Rodari notait que « [n]ous ne pouvons que réprouver et dénoncer de toutes nos forces les agissements de ceux qui voulurent réduire cette voix au silence[7] ». En effet, le régime stalinien fut indubitablement coupable de faire croupir ce grand poète dans un camp concentrationnaire, avant qu'il ne trouve la mort ; cela semble incontestable. Mais Rodari ajoutait aussitôt ceci, qui me semble fondamental : « [P]ourtant nous devons placer plus haut notre admiration et notre reconnaissance à son refus inflexible de se taire[8]. » Sans quoi, il me semble, on joue le jeu du régime qu'on condamnait plus tôt, en se vouant à l'homme plus qu'à son œuvre, en ne voyant que le citoyen russe qui qualifia un jour Staline de « montagnard du Kremlin », sans voir la grande œuvre universelle dont il fut, aussi, capable.

C'est le travers dans lequel tombe, à corps perdu, André Roy[9]. De mille et une façons, il montre que l'homme l'intéresse davantage que son œuvre. D'abord par ses titres, qui reprennent des lieux et des moments où le « poète russe » a vécu : « Varsovie, 1891 », « Moscou, mai 1934 », « Hôtel Continental, Kiev, 1er mai 1919 », etc. Ce procédé sera repris dans les poèmes, tous très courts, qui abondent en noms propres, en notations signalétiques, et renvoient souvent à des notes de bas de page pour préciser les informations factuelles dont il est question. Cette écriture sèche, étonnamment froide, comme un relevé de cadastre, ressemble bien peu, au fond, à un réel gage d'amitié.

On doit s'en alerter dès les premiers mots. Roy cite en épigraphe l'*incipit* de ce recueil, et de ce poème si connu, « Tristia » : « On m'enseignera la science de l'adieu/ Dans les plaintes échevelées, nocturnes. » (7) Notons que Roy a choisi de citer la traduction de François Kénel, parue en 1982, chez Gallimard. Elle diffère substantiellement de celle que donneront Jaccottet, Martinez et Schneider, en 1994, chez La Dogana : « L'adieu — ce savoir patiemment amassé/Dans les plaintes, la nuit, tête nue. » (31) On a ici traduit par « savoir » ce qui n'était en 1982 qu'une « science », expression que Roy reprend jusque dans son titre. La nuance entre les deux pointe

7 Florian Rodari, « Une nostalgie créatrice », Ossip E. Mandelstam, *Simple promesse. Choix de poèmes, 1908-1937*, traduit du russe par Philippe Jaccottet, Louis Martinez, Jean-Claude Schneider, postface de Florian Rodari, Genève, La Dogana, coll. « Poésie », 1994, p. 149-150. Notons que les éditions Belles Lettres viennent de publier les œuvres complètes de Mandelstam.

8 *Ibid.*, p. 150.

9 André Roy, *La très grande science des adieux du poète russe Ossip Mandelstam*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 81 p.

vers ce que Rodari vise en souhaitant « placer plus haut » cette œuvre et ce destin. La science est encore entachée de technique, celle des régimes totalitaires par exemple, alors que le savoir s'en libère et accède à une compréhension plus pénétrante du monde.

Mais surtout, la suite du poème elle-même nous indique comment ce passage, cette transformation qu'enseigne « l'adieu » ne manque pas de dynamisme. On le devine déjà en confrontant les deux traductions. Ce qui se qualifiait de « plaintes échevelées », réactivant un vieux romantisme doloriste, se dit plutôt, en 1994, « les plaintes, la nuit, tête nue ». Ce « tête nue » plutôt qu'« échevelées », n'en doutons pas, est l'affirmation d'une liberté supérieure ; d'une fierté, d'une intransigeance qui persiste même dans la persécution. Or c'est précisément ce que la suite du poème développera, en détaillant ce *savoir de l'adieu*. L'appel de l'adieu comparé au chant du coq, Mandelstam dira qu'il « vénère le rite de cette nuit des coqs », où « des pleurs de femmes se mêlaient au chant des muses[10] » ; c'est-à-dire que les adieux sont des cris aux significations au moins doubles, qui regardent derrière mais tout autant devant, qui appréhendent la souffrance humaine en même temps que la grâce céleste : « J'aime cette trame, fils tissés jour à jour », dit bien Mandelstam. Et cette « trame » est pour lui l'éclaircie de la vie, ce qui la fait scintiller par-delà les affres même les plus terribles. Puis, dans un dernier sursaut d'héroïsme, Mandelstam retourne ce savoir qu'il a acquis, pour le donner à l'Autre, au citoyen même qui, l'instant d'avant, l'aura condamné. Et dans un geste de suprême liberté, c'est à l'impératif qu'il énonce la fleur de ce savoir, comme pour en faire une offrande qui sauvegarde la poésie :

> Et regarde : s'avance, comme duvet de cygne,
> Déjà, les pieds nus, vers nous vole Délie !

Et voici maintenant ce que dit André Roy, dans son premier poème :

> Malheureuse Varsovie
> C'est la brûlure de la conscience
> au sein du cauchemar
> du début de la vie d'Ossip
> ni pain ni sel à la naissance
> de celui qui sera aussi émotif
> qu'une maladie nerveuse. (9)

Une comparaison finale extrêmement maladroite ; une attention exclusive à l'individu « Ossip », traité en familier ; des expressions convenues ; des images qui s'effacent aussitôt apparues ; et un *pathos* plaqué, qui semble le dernier des hommages à rendre. Roy se fait l'ami de Mandelstam, et pourtant, nombre de poèmes se limitent à des entrées de dictionnaires, disposées en vers. Au fil des pages, on se porte à croire que la misère fut la préoccupation principale de Mandelstam, lui pourtant si alerte au renouveau du printemps.

---

10 Ossip E. Mandelstam, *Simple promesse,* p. 31.

L'artiste a bien sûr le droit de s'approprier une œuvre et de la faire sienne. Cela demande une superbe certaine, mais on peut croire que certains ont la force de soutenir la comparaison. Il est si facile de se prétendre l'ami d'un écrivain, décédé de surcroît. Mais on espère que l'amitié est réciproque et qu'elle engage un réel dialogue. André Roy, ici, semble malheureusement parler tout seul.

FÉMINISMES
Déjouer l'absence pour inventer une transmission féministe

+ + +

MARIE PARENT
Cégep Gérald-Godin

C'était la première année. Il y en aura trois mille six cents autres.
Elles feront de la p'tite tempête, forêt, femme, fée ; de Grand-maman ciel,
et souffle, et fée. Première et première[1].

Dans *Mines de rien*, Isabelle Boisclair pose la question : « Comment fabriquer des intellectuelles ? » Pour elle, les modèles offerts aux jeunes filles sont encore trop marqués par les qualités traditionnelles de la féminité, par « l'idée qu'il faut plaire, voire servir son prochain[2] ». Osons reformuler la question : comment fabriquer des féministes ? Il ne s'agirait pas de concevoir le programme d'un endoctrinement, mais plutôt d'imaginer une transmission de la résistance et de l'engagement. Comment donner la permission aux filles de ne pas être — de ne pas écrire — ce que l'on attend d'elles ? Quelles représentations et quels discours permettront d'ouvrir l'horizon de ce qu'elles peuvent accomplir, ressentir, penser ? Ces préoccupations traversent plusieurs textes publiés dans la dernière année, que l'on pense au travail de Martine Delvaux, qui, dans *Le monde est à toi*[3], déploie cette réflexion dans le cadre de la relation mère-fille, ou à celui de Catherine Lalonde, dont le récit dévore et digère les grands textes des « femmes fortes » de la littérature québécoise, de Josée Yvon à Hélène Monette. Comment réinvestir l'histoire des femmes et de leurs luttes ? Comment la garder vivante, la porter vers les nouvelles générations ? Les essais commentés ici soulèvent ces questions de différentes manières, en les transposant dans trois espaces différents : celui de la classe, celui de la scène et celui du texte.

---

1 Catherine Lalonde, *La dévoration des fées*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2017, p. 128.

2 Isabelle Boisclair, Lucie Joubert et Lori Saint-Martin, *Mines de rien. Chroniques insolentes*, Montréal, Remue-ménage, 2015, p. 143.

3 Martine Delvaux, *Le monde est à toi*, Montréal, Héliotrope, coll. « K », 2017, 148 p.

LA CITÉ AU CŒUR DE LA CLASSE

Le blogue *Le bal des absentes*, projet porté par Julie Boulanger et Amélie Paquet, deux écrivaines et professeures au collégial, est né du constat d'un échec des cours de littérature au cégep à inclure les femmes dans les corpus étudiés. Lancé en août 2015, il présente de courts textes, écrits en alternance par Boulanger et Paquet, qui témoignent d'expériences d'enseignement d'œuvres d'écrivaines, tant classiques que contemporaines. Le livre publié deux ans plus tard[4] reprend ces entrées, rassemblées dans un nouvel ordre qui contribue à mettre en relief le point de vue développé dans les textes originaux. Ce qui est proprement fascinant dans cette lecture, c'est de suivre presque en temps réel l'élaboration d'un questionnement sur les conditions nécessaires à la circulation des idées et au dialogue dans la classe, dialogue dont dépend directement l'émancipation des étudiants et étudiantes.

Pratiquement chaque texte du *Bal des absentes* retrace les étapes de l'enseignement d'une œuvre en particulier, des doutes et interrogations qui ont précédé le cours aux discussions qu'a provoquées le travail du texte en groupe. Boulanger et Paquet arrivent à reconstituer le processus de construction du sens qui se réalise — ou achoppe — collectivement. Chez elles, la salle de classe devient un haut lieu du politique ; nous sommes plongés au cœur de la Cité, là où observer la transformation — ou la perpétuation — de certains préjugés, là où débattre des valeurs que portent les discours. Leurs récits rendent visibles les différentes sensibilités dont sont tissés les échanges. Les auteures réussissent ainsi à saisir ce qui fait de l'enseignement une expérience profondément affective. Avec une grande honnêteté, elles décrivent leurs surprises, leurs déceptions, leurs malaises face aux réactions de la classe. Par exemple, en analysant une nouvelle de Chimananda Ngozi Adichie, Paquet se heurte à la résistance de son groupe à propos du personnage d'une mère qui néglige ses obligations familiales pour poursuivre son travail d'artiste :

> [C]ette idée de la femme libre était vraiment très difficile à entendre. Pour eux, elle n'était qu'une femme coupable. Sa bisexualité ne semblait pas les déranger. C'était vraiment le fait que la mère revendique son besoin de solitude et son espace de création comme un droit inaltérable qui ne leur plaisait pas. Nous étions juste incapables de discuter, eux et moi, de cette idée de la femme libre. (101)

Ici, pour une rare fois, l'échange est bloqué. Dans la plupart des cas, toutefois, Boulanger et Paquet dépeignent des classes ouvertes et coopératives, exemplaires — un portrait qu'on sent parfois idéalisé. Il faut dire que le parti pris des auteures est de prendre le contre-pied d'un certain discours sur la paresse et l'ignorance crasses des étudiants et étudiantes, une position qui relève chez elles d'une forme d'éthique de l'enseignement.

Dans *Le bal des absentes*, les dimensions éthique et didactique sont intimement liées. Alors que les écrits sur l'enseignement de la littérature versent parfois dans le mysticisme — l'amour du texte se transmettrait par un genre de communion

4 Julie Boulanger et Amélie Paquet, *Le bal des absentes*, Montréal, La Mèche, coll. « L'ouvroir », 2017, 281 p.

spirituelle entre un professeur charismatique et une classe subjuguée —, Paquet et Boulanger ouvrent leur atelier et partagent leurs stratégies pédagogiques (jusqu'à souligner l'efficacité de tel texte pour enseigner telle figure de style !). Mais *Le bal des absentes* est loin d'être un guide pratique, et on comprend vite que les « trucs » d'enseignement occupent une importance minime par rapport à leur réflexion sur la haute exigence qu'implique la position du professeur. Quelles conditions sont nécessaires pour que l'étudiant puisse s'ouvrir au langage de l'œuvre ? Boulanger et Paquet établissent un climat de confiance et de liberté en choisissant de valoriser les comportements et les caractères anticonformistes — auxquels elles s'identifient fortement —, de ne pas condamner les maladresses de la langue ou les aspérités de la pensée. Surtout, elles mettent constamment en perspective leur rapport à l'autorité : « J'essaie ainsi d'être à la fois une autorité qui ne fait pas mal et qui ne cherche pas à prendre — de l'affection ou de la reconnaissance, par exemple. » (41) Tout leur engagement vise à déconstruire la posture de docilité imposée aux étudiants, en particulier aux filles, depuis leur enfance, pour leur apprendre à porter leur parole dans l'espace public.

« Nous refusons de former les filles à se ranger du côté des hommes » (25), affirment Boulanger et Paquet d'entrée de jeu. Les lectures proposées dans *Le bal des absentes*, de Marie-Claire Blais à Anaïs Barbeau-Lavalette, d'Emily Dickinson à Patricia Highsmith, en passant par Marina Tsvetaeva et Christa Wolfe, travaillent à donner une légitimité à des textes écrits par des femmes tenues à l'écart de la vie littéraire de leur époque, ou bien qui mettent en scène des artistes femmes marginalisées. Les auteures montrent qu'il faut encore construire la figure de l'écrivaine, laquelle reste une abstraction aux yeux de beaucoup d'étudiants et étudiantes pour qui les modèles masculins apparaissent plus libres, plus intenses :

> [J]e ne pouvais pas enseigner Baudelaire comme un rebelle pour les stimuler et [ensuite] présenter Beauvoir comme une écrivaine-philosophe sérieuse et cérébrale. […] J'ai réfléchi à la manière de leur présenter Beauvoir pour réussir à créer une complicité entre l'autrice et eux. (63)

On entend souvent que les œuvres écrites par des femmes rejoignent moins les garçons, ou que les textes représentant des réalités touchant majoritairement les femmes, comme la prostitution ou les troubles alimentaires, sont « moins littéraires ». Bélanger et Paquet abattent ces idées reçues en faisant se côtoyer joyeusement les œuvres de Despentes, de Balzac et de Flaubert, celles de Jean Rhys et d'Ernest Hemingway. Ainsi tombent les hiérarchies imposées par le canon, qui perdurent dans le milieu collégial davantage que dans le milieu universitaire aujourd'hui. Leur livre est un véritable antidote contre l'ascendant des anthologies, dont la chronologie stricte et conservatrice se contente de faire apparaître en transparence quelques écrivaines d'avant 1960, leur réservant le plus souvent le statut de « curiosité ». *Le bal des absentes* redonne à ces textes vie et mouvement, et nous entraîne dans leur ronde endiablée. L'acte de lire y est représenté comme une performance collective, une fête, un événement puissant qui transforme à jamais ceux et celles qui y participent.

« À qui revient-il de nous apprendre que des femmes ont fait preuve de désobéissance pour faire partie de l'histoire [5] ? » C'est la question que posent d'entrée de jeu Marie-Claude Garneau, Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent dans leur essai *La Coalition de la robe*, qui énonce le même constat que *Le bal des absentes*, soit l'incapacité de l'école québécoise à prendre en charge la transmission des textes écrits par des femmes, et de manière encore plus aiguë dans l'univers du théâtre. Dans ce « documentaire indiscipliné », les trois auteures et comédiennes retracent leur propre parcours de féministes et se demandent comment assurer le passage de la révolte. Comment faire pour ne plus échapper le témoin du relais ?

Garneau, Milot et St-Laurent font commencer leur histoire en 2005, sur les bancs de l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe où elles se sont rencontrées. Ce printemps-là, 100 000 étudiants des cégeps et universités du Québec sont en grève pour protester contre la transformation par le gouvernement Charest de 103 millions de dollars de bourses étudiantes en prêts. Les trois jeunes femmes font partie de la distribution des *Troyennes* de Jean-Paul Sartre, composée des finissants du programme d'interprétation, lorsque le groupe reçoit une lettre signée par « La Coalition de la robe », un trio de jeunes femmes anonymes. Cette lettre invite les étudiants à abandonner leur série de représentations pour rejoindre le mouvement de contestation. Garneau, Milot et St-Laurent seront marquées par cet appel à l'engagement frappé du sceau du féminisme, qui devient le point d'ancrage de leur enquête. Elles réalisent qu'elles ne connaissent ni l'histoire des luttes féministes, ni le théâtre créé par les femmes à partir des années 1970, lequel n'a pas été intégré au répertoire des grands théâtres institutionnels.

Les trois jeunes femmes partent à la rencontre de figures marquantes du féminisme québécois : Carole Fréchette et le Théâtre des Cuisines, Jovette Marchessault, le Théâtre Expérimental des Femmes, Léa Roback, Joséphine Marchand-Durand. Si l'essai s'en tenait à cet effort de mémoire, on y trouverait bien du découragement. La parole féministe est-elle condamnée à bégayer ? Les jeunes femmes sont-elles contraintes de recommencer, à chaque génération, à exhumer un passé périodiquement réenterré dans les fosses de l'histoire littéraire ? Mais la lecture de cet essai est enthousiasmante sur un autre plan. Les trois auteures réussissent à instaurer une méthode *et* une esthétique performatives de la transmission féministe. La clé de voûte est cette fameuse « Coalition de la robe » dont nous suivons les manifestations tout au long de l'essai. Cellule militante radicale et anonyme, cette organisation insaisissable utilise l'invisibilité des femmes à son profit, en fait un moyen d'action. Les seules traces matérielles de l'existence de la Coalition sont reproduites dans le livre : un article de journal, des tracts, un manifeste, des transcriptions de performances, des verbatim d'enregistrements, des extraits de carnets de création, des messages textes partagés par les trois membres. Une collection de documents qui traverse l'œuvre et troue son discours parfois un peu sage.

5 Marie-Claude Garneau, Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent, *La Coalition de la robe. Documentaire indiscipliné*, avec des illustrations de Marie Chénier, Montréal, Remue-Ménage, 2017, p. 16-17.

Alors qu'un collectif de l'UQAM organise, pendant le printemps étudiant de 2012, une lecture publique de textes écrits uniquement par des auteurs masculins, « les filles de la Coalition de la robe [font irruption], toutes vêtues de rouge et arborant chacune un masque représentant le visage d'une auteure dramatique (malheureusement, les gens autour étaient incapables de les identifier par leurs noms) » (63). D'un même geste, l'anonymat de la manifestante est protégé et celui auquel sont confinées les écrivaines est dévoilé ; par ce double jeu sur l'identité, notre ignorance de l'histoire littéraire des femmes est pointée du doigt, rendue incontournable. La couverture du livre représentant trois femmes masquées fait écho à cette dynamique. Ces trois anonymes, ce sont nos aînées, absentes des livres d'école, ce sont les auteures du livre, ce sont leurs lectrices. « Vous êtes peut-être cette Coalition » (132), suggèrent les derniers mots de l'essai. Le masque devient cette figure de l'autonomie de la transmission, mais aussi de son instabilité et de sa fragilité. Le signe d'une transmission clandestine, toujours menacée d'extinction.

« La Coalition de la robe se veut partie intégrante d'une histoire féministe, une histoire positionnée dans une actualité consciente des actions du passé et pleine d'une mémoire capable d'envisager un avenir artistique féministe et prometteur. » (55) Si la langue un peu engoncée de son manifeste évoque vaguement les résolutions d'assemblées générales, le récit de ses actions directes est beaucoup plus inspirant. Depuis sa première manifestation dans le stationnement du Cégep de Saint-Hyacinthe en 2005, la Coalition opère en marge de l'institution, déplace le masque du théâtre vers la rue. Elle porte une impulsion qui ne demande pas la permission d'exister, qui ne se prend pas les pieds dans les conventions. Elle incarne la version la moins docile de nous-mêmes.

LE TEXTE LITTÉRAIRE OU LE PASSAGE BLOQUÉ

L'ouvrage d'Eftihia Mihelakis, *La virginité en question ou Les jeunes filles sans âge*[6], permet de donner une perspective historique aux questions soulevées par les deux textes précédents. L'auteure se penche sur le problème de la transmission par l'entremise de la figure antique de la *parthénos*, qui cristallise à la fois les idées millénaires de la vierge et de la jeune fille, et celles plus contemporaines de l'adolescente et de la fille. Quelle part de la conception traditionnelle de la vierge construit encore aujourd'hui les représentations du destin de la jeune femme ? En alliant histoire culturelle et analyse littéraire, cette étude propose une archéologie du passage à l'âge adulte au féminin pour mieux comprendre comment l'intégration à l'ordre social implique un scénario qui exclut nécessairement la sororité. Mihelakis dévoile les mécanismes sociaux et imaginaires qui travaillent *contre* la transmission du savoir et du point de vue des femmes, jusqu'à la rendre presque impossible.

Dans la Grèce antique, un état de virginité qui perdure est considéré comme un signe de maladie chez la jeune fille. Au contraire, le mariage et la procréation

6 Eftihia Mihelakis, *La virginité en question ou Les jeunes filles sans âge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2017, 191 p.

représentent la santé puisqu'ils assurent « la reproduction de corps dociles » (33), suivant la formule de Michel Foucault, qui participent à la perpétuation de l'ordre social patriarcal et hétérosexuel. La virginité constitue un statut liminaire qui doit absolument être temporaire, car sa prolongation condamne la jeune fille à la « mort civique » (60), à « une sortie du temps » (65). La vierge, peu importe son âge, est détentrice d'une « énergie sauvage » (57) qui doit être matée pour réussir son intégration sociale. Alors que le parcours initiatique pour les garçons se réalise dans la guerre, l'appartenance à une communauté de combattants et la réalisation d'exploits épiques, il se traduit chez la fille par la défloration. Cette conception téléologique du passage à l'âge adulte se transforme au XIXe siècle en un regain d'intérêt pour l'étude du viol et la fétichisation de l'hymen. L'âge du mariage se voyant repoussé, la transaction que représente l'union matrimoniale n'est valable que si la valeur d'échange de la promise, dont la pureté constitue la mesure, est sauvegardée. La rupture de l'hymen devient « la cristallisation morphologique et allégorique » (91) du passage à la vie adulte comme « perte ». Dans la loi, la nature du viol est donc entièrement déterminée par la protection de l'ordre social plutôt que de la fille elle-même. La fille violée se voit détournée de son destin de femme, son intégration sociale est considérée comme interrompue, ratée. Dans tous les cas, la jeune femme est condamnée à être isolée de ses semblables. Mariée, elle est renvoyée à sa fonction reproductrice. Vierge perpétuelle ou violentée, elle se voit refuser « toute forme de communauté sororale » (116), puisqu'elle est stigmatisée, objectivée et muselée par le discours de la médecine et de la loi.

Mihelakis établit la généalogie de la *parthénos* depuis l'Antiquité, à partir d'Antigone et d'Électre, modèles classiques de l'adolescente qui rejette la loi, refuse d'intégrer l'ordre social et reste « bloquée » dans le passage, mais aussi de figures mythologiques, telles Artémis, déesse de la chasse et de la nature sauvage, et les Érynies, chœur de « vierges abominables » qui, chez Eschyle, possède une « force de parole incontestable » (69). Toutes sont révoltées, violentes ; toutes sont condamnées aux marges de la Cité. Elles « représentent ce qu'il y a de moins utile au déploiement du politique » (70). Au contraire, elles ébranlent les fondations de la loi et de l'institution. Ces figures anciennes deviennent des réservoirs de signes pour mieux comprendre les représentations étudiées dans le corpus contemporain — dont la composition, étrangement, n'est jamais présentée ni mise en perspective par Mihelakis. Le portrait dressé à travers ces lectures d'œuvres de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle s'avère troublant dans la mesure où il retrace les trajectoires de jeunes femmes dont l'initiation à une sexualité hétéronormée et axée sur la reproduction constitue encore et toujours le seul moyen d'accéder au statut d'adulte et à la vie sociale. Ces œuvres présentent des parcours initiatiques avortés, où la jeune femme, le plus souvent violée, se retrouve coincée entre la mort et la vie, entre l'enfance et la vie adulte, seule dans un temps figé, hors du monde : « Les vierges inachevées deviennent des mortes *restless* — agitées, inquiétantes, sans répit et sans repos. » (107) Figures de l'ange chez Christine Angot et Alice Sebold, de la princesse endormie chez Elfriede Jelinek, de la vierge suicidée chez Jeffrey Eugenides, et finalement, de la *bad girl*, de la punk chez Virginie Despentes, toutes correspondent à ce statut liminaire. Cette dernière incarnation de la *parthénos*, la mauvaise fille de Despentes dans *Apocalypse bébé*,

pourrait représenter un certain espoir, la désacralisation de la vierge par la colère, la laideur, l'indocilité, mais elle aussi est perdue. Rejetée par tous, elle mourra en kamikaze pour faire voler en éclats le vernis d'innocence qui lui colle à la peau. Ainsi, le rite de passage se vit une fois de plus sous le mode de la perte et du sacrifice. Le devenir-femme ne se pense pas en dehors de cet horizon de la disparition. Entre la menace de la domestication et celle de la mort, les textes étudiés ouvrent bien peu de voies possibles.

Dans cet éventail de filles liquidées, la lecture que propose Mihelakis du roman d'Alice Sebold, *The Lovely Bones* (2002), pointe toutefois vers un autre mode de présence pour les disparues. Le roman imagine en effet le retour sur Terre de l'esprit de Susan, une jeune femme violée et tuée, à travers Ruth, une femme bien vivante qui accepte de partager avec la morte son enveloppe corporelle pour que celle-ci puisse expérimenter les plaisirs de la chair : « Ce sacrifice suprême est une forme de courtoisie entre les filles qui éclaire le paradigme des premières relations sexuelles autrement que par la perforation de l'hymen […]. » (141) Cette figure du « corps hospitalier » qui réverbère la présence de plusieurs filles à la fois et « ressuscite » les disparues permet d'envisager autrement la question de l'intégration sociale des filles. Le rite « sacrificiel » est ici retourné comme un gant, puisque le sacrifice de l'une sert la réappropriation du corps et du désir par l'autre. Les filles vivantes deviennent des canaux de transmission par lesquels se font entendre les voix des absentes. Le devenir-femme est soudainement lié à une présence décuplée du sujet, habité par toutes celles qui sont venues avant et n'ont pu accéder à la pleine existence physique et politique.

La lecture croisée de ces trois essais permet de dépasser le constat rebattu (et déceptif) de l'invisibilisation de l'héritage des femmes pour construire une véritable politique de la transmission féministe. Se dégage de la rencontre entre ces auteures, au carrefour de l'enseignement, de la performance, de l'écriture et du militantisme, l'exigence d'occuper l'espace public, et pas seulement ses marges, en tant que *chœur* de filles et de femmes. À les croire, il serait possible de détourner un rite de passage millénaire marqué par l'absence à soi-même pour en faire un rite de communion. Une initiation à la vie sociale par la solidarité et le partage du savoir. Ainsi, la « formation » féministe pourrait être vécue comme une forme de ventriloquie assumée, qui consisterait à disparaître un peu soi-même pour se laisser posséder par d'autres, par la parole des mortes et des vivantes, à travers laquelle expérimenter une texture plus dense du monde.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS/ÉTUDES

BOULANGER, Julie et Amélie **PAQUET**, *Le bal des absentes*, Montréal, La Mèche, coll. «L'ouvroir», 2017, 281 p.

BRASSARD, Denise, *La sagesse de l'ours*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2017, 210 p.

CÔTÉ, Jean-François, *La renaissance du théâtre autochtone. Métamorphose des Amériques*, t. I, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Américana», 2017, 145 p.

COURTOIS, Charles-Philippe, *Lionel Groulx. Le penseur le plus influent de l'histoire du Québec*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2017, 575 p.

DELVAUX, Martine, *Le monde est à toi*, Montréal, Héliotrope, coll. «K», 2017, 148 p.

DION, Robert, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Espace littéraire», 2018, 224 p.

GARNEAU, Marie-Claude, Marie-Ève **MILOT** et Marie-Claude **ST-LAURENT**, *La Coalition de la robe. Documentaire indiscipliné*, avec des illustrations de Marie **CHÉNIER**, Montréal, Remue-Ménage, 2017, 144 p.

GIASSON-DULUDE, Gabrielle, *Les chants du mime. En compagnie d'Étienne Decroux*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2017, 160 p.

MADORE, Michel, *Ratures et repentirs*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. «Chemins de traverse», 2017, 82 p.

MIHELAKIS, Eftihia, *La virginité en question ou Les jeunes filles sans âge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Espace littéraire», 2017, 191 p.

ROUSSEL, Stéphanie, *Un Noël cathodique : la magie de Ciné-Cadeau déballée*, préface de Samuel **ARCHIBALD**, Montréal, Les éditions de ta mère, coll. «Pop-en-stock», 2017, 154 p.

POÉSIE

CHAMBERLAND, Paul, *Le fruit tombé de l'arbre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 58 p.

DES ROCHES, Roger, *Faire crier les nuages*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 196 p.

FORGET, Carole, *Langue de départ*, Montréal, Triptyque, 2018, 73 p.

GAUDET-LABINE, Isabelle, *Nous rêvions de robots*, Chicoutimi, La Peuplade, 2017, 108 p.

GODIN, François, *Habiter est une blessure*, Montréal, Le lézard amoureux, 2017, 96 p.

MORENCY, Pierre, *Grand fanal. Poèmes et proses*, Montréal, Boréal, 2018, 107 p.

POURBAIX, Joël, *Quelle mémoire plisse leur visage*, suivi de *Souffles*,

Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 158 p.

ROY, André, *La très grande science des adieux du poète russe Ossip Mandelstam*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 94 p.

SAINT-CLAUDE, *Écrits victorieux*, Montréal, Stopstopstop éditeur, 2017, 96 p.

FICTIONS

ARBOUR, Marie-Christine, *Moi, Hercule*, Montréal, Annika Parance éditeur, 2017, 280 p.

BERTHIAUME, Sarah, *Antioche*, Les éditions de ta mère, 2017, 132 p.

GAGNON, Daniel, *Premier Minus*, Montréal, Éditions québécoises de l'œuvre, coll. « Acta est fabula », 2017, 126 p.

REVUES

Études françaises, « Histoire et littérature. La littérature démoralise-t-elle l'histoire ? », vol. LIII, n° 3, 2017, 189 p.

Francofonia, « Le conte de fées français et sa transmission », nº 73, automne 2017, 219 p.

Le Sabord, « Silence », n° 108, septembre 2017, 57 p.

RÉSUMÉS

+ + +

MARISE BELLETÊTE « ON N'A PLUS LES CONTES QUE L'ON AVAIT. »
LE CAS DE *JAVOTTE* DE SIMON BOULERICE

Présenté comme un « antépisode moderne au conte de Cendrillon », le roman *Javotte* de Simon Boulerice s'inscrit dans le courant des variations cendrillonesques, en référant aux versions de Charles Perrault et des frères Grimm, ainsi qu'à l'adaptation filmique de Walt Disney. Toutefois, il a la particularité de se recentrer plutôt sur le personnage de la demi-sœur, « tirée d'un conte de fées, mais catapultée dans son XXIe siècle » (*Javotte*, p. 105), qui est tiraillée entre sa méchanceté et le fantasme obsessif de ressembler à une princesse. L'imaginaire archaïque du conte nourrissant l'intrigue y est ainsi détourné par la narratrice entretenant un rapport trouble avec ces œuvres. Dans cet article, l'auteure cherche plus particulièrement à dégager la vision subversive et parodique que le roman propose de l'éclatement de la mémoire des contes merveilleux à notre époque, où l'« [o]n n'a plus les contes que l'on avait » (*Javotte,* p. 105), tout en montrant comment leur accumulation participe à l'ambiguïté identitaire de la narratrice, qui cherche simultanément à s'y comparer et à les mettre à mal.

+

CARMÉLIE JACOB LA REINE EST MORTE. REFLETS DE LA FILIATION
DANS *TROIS PRINCESSES* DE GUILLAUME CORBEIL

La rivalité œdipienne entre une fille et une figure maternelle — qu'elle soit mère, marâtre ou belle-mère (*mother-in-law*) — a toujours eu une place de choix dans la forme brève, au point de donner lieu à sa propre typologie : celle de l'héroïne persécutée. Si son ascendance remonte minimalement au mythe de Psyché et Cupidon contenu dans les *Métamorphoses* d'Apulée, c'est aujourd'hui surtout à travers *Blanche Neige*, *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant* qu'on la connaît, et particulièrement à travers le filtre que leur ont apposé Perrault, les frères Grimm et Disney. Nombreux sont les hypotextes qui ont tenté de redonner ses armes à la protagoniste passive des versions consacrées, de lui conférer une personnalité ; plus rarement toutefois on s'est attaché à comprendre sa persécutrice. C'est à cet exercice que se livre Guillaume

Corbeil dans *Trois princesses*, en proposant des réécritures dont cet article montre que la focalisation est bigénérationnelle. En analysant les nombreux jeux de miroirs à partir desquels Corbeil construit ses récits, l'auteure révèle que mère et fille ne peuvent s'y définir que l'une par rapport à l'autre, dans une perspective symétrique autant que linéaire.

+

MARIE-PIER LUNEAU DE CUEILLEUR DE CERISES À ÉCRIVAIN. LA FIGURE DU PRIMO ROMANCIER SUR LES SITES D'ÉDITEURS AU QUÉBEC

La question du premier roman a suscité ces dernières années l'intérêt des chercheurs, mais la figure du primo romancier n'a pas été abordée sous l'angle de sa notice biographique. Si les travaux des sociologues de la littérature tendent à faire reposer l'identité de l'écrivain sur des principes de singularité, qu'en est-il spécifiquement pour le primo romancier, nouvel entrant dans le champ littéraire ? Et comment l'éditeur parvient-il à faire valoir cet auteur en principe peu connu ? Pour répondre à ces questions, cet article analyse les notices biographiques de 169 auteurs ayant publié un premier roman dans les dix dernières années (2007-2016), telles que présentées sur les sites Internet de huit éditeurs québécois.

+

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE RAS-LE-BOL DU *CARE*. UNE APPROPRIATION DES CODES DU CONTE

La littérature contemporaine des femmes est truffée de personnages féminins qui se placent en porte à faux avec les attentes écrites pour elles dans les contes traditionnels et cessent de « prendre soin » d'elles-mêmes comme des autres (pères, maris, enfants, ami.es et étrangers). Leurs identités se fondent sur une tension, sorte de dialectique constante entre le *care* et la violence (symbolique ou physique ; métaphorique ou réelle), qui trouve ses racines dans les archétypes des contes de fées. Les écrits contemporains des femmes, à travers l'exploration des thèmes comme les relations amoureuses, les relations familiales, la maternité, la sexualité et les usages de la drogue, présentent une violence qui, parfois tournée vers l'autre, parfois tournée vers soi, se comprend mieux une fois observée sous le prisme d'une éthique de la responsabilité puis du « prendre soin » que le discours sous-tend. Cet article démontre comment le *care* devient violence. Il s'agira de comprendre une certaine limite du *care* : le cas qui implique de briser la dynamique, de rompre avec le « prendre soin », violemment, et de rejeter une moralité cristallisée par les contes traditionnels. Sont ainsi analysés *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy et *Demoiselles-cactus* de Clara B.-Turcotte, qui s'inspirent des codes du conte pour mieux marquer le moment où ils sont fracassés, afin de comprendre les racines de ce mouvement de révolte à l'égard de certains motifs du conte.

+

SOPHIE MÉNARD TRÉSORS DU ROMAN ET DU CONTE. *FRÈRES* DE DAVID CLERSON

Cet article observe la dynamique narrative du roman *Frères*, de David Clerson, publié en 2013 chez Héliotrope, comme une configuration créatrice d'épisodes reconnaissables et de motifs recyclés provenant tout à la fois des contes (naissance singulière, main coupée, enveloppement dans une peau de bête, odyssée, mort temporaire, etc.) et de scripts rituels à l'œuvre dans les codes socioculturels qui régissent les manières de faire les jeunes garçons dans nos sociétés occidentales (rites de passage, « voie des oiseaux », ensauvagement). Contrairement au conte, qui organise des séquences d'actions rituelles accomplies et réussies, et à rebours du rite, dont la finalité est l'agrégation à la communauté, le roman met l'accent sur les échecs de la socialisation comprise dans son sens anthropologique comme une initiation aux différences des sexes et des âges. S'il s'alimente aux *trésors des contes* et aux logiques initiatiques, c'est pour dire et explorer, par des voies autres, la violence du réel, les difficiles traversées des gués dangereux de l'existence, la fin d'un monde et les désordres de la filiation.

+

SYLVIE VIGNES L'OMBRE DES CONTES DANS *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE HÉBERT

À bien des égards, *Les fous de Bassan,* publié en 1982 par Anne Hébert, contribue à l'émergence de formes narratives nouvelles et annonce ce que sera l'extrême contemporain en littérature de langue française. Le prix Médicis qui l'a couronné rend hommage à cette inventivité, la structure très travaillée du roman faisant se succéder six récits : « livres », lettres et ce qu'à défaut de terme générique approprié on pourrait qualifier de rêverie posthume. Intitulée « Olivia de la Haute Mer », cette rêverie porte en exergue une citation de Hans Christian Andersen : « Ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur la mer ». Anne Hébert réussit à articuler avec autant de fluidité que d'efficacité le mythe antique des sirènes ornithomorphes au conte moderne intitulé *La petite sirène*, créant un univers symbolique et poétique d'une « inquiétante étrangeté », où la sirène est tour à tour prédatrice et proie, appât et victime sacrificielle, ce qui lui permet, entre autres, d'interroger la féminité et les rapports hommes-femmes avec une remarquable acuité.

ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

MARISE BELLETÊTE « ON N'A PLUS LES CONTES QUE L'ON AVAIT. »
LE CAS DE *JAVOTTE* DE SIMON BOULERICE
("TALES AREN'T WHAT THEY USED TO BE": *JAVOTTE* BY SIMON BOULERICE)

Presented as a "modern prequel to the tale of Cinderella," the novel *Javotte*, by Simon Boulerice, belongs to the genre of Cinderella variations, with references to Charles Perrault and Grimm Brothers versions as well as the Walt Disney film adaptation. Its distinctive feature, however, is its focus on the character of the half-sister, "derived from a folktale, but catapulted into the 21st century" (*Javotte*, p. 105), who is torn between her spitefulness and the obsessive fantasy of resembling a princess. The archaic imaginary world of the tale that undergirds the plot is thus hijacked by the narrator, whose relationship with such tales is a troubled one. In this article, the author seeks to uncover the novel's subversive and parodical vision of the way folktales are remembered today, at a time when "tales aren't what they used to be" (*Javotte,* p. 105), and to show how their accumulation is part of the narrator's ambiguous identity as she attempts simultaneously to disrupt them and to compare herself to them.

+

CARMÉLIE JACOB LA REINE EST MORTE. REFLETS DE LA FILIATION
DANS *TROIS PRINCESSES* DE GUILLAUME CORBEIL
(THE QUEEN IS DEAD. REFLECTIONS OF FILIATION IN GUILLAUME CORBEIL'S *TROIS PRINCESSES*)

An Oedipal rivalry between a daughter and a maternal figure—whether mother, wicked stepmother, or mother-in-law—has always had a key place in the short form, even giving rise to its own typology of the persecuted heroine. While this rivalry can be traced back at least to the myth of Psyche and Cupid in the *Metamorphoses* of Apuleius, it is known today chiefly through *Snow White, Cinderella*, and *Sleeping Beauty,* especially as filtered by Perrault, the Brothers Grimm and Disney. Many hypotexts have attempted to restore the weapons of the conventional versions' passive protagonist; it is more unusual to try and understand her persecutor. This

is what Guillaume Corbeil has done in *Trois princesses*, providing rewritings which, as this article shows, have a bigenerational focus. In analyzing the multiple mirror games used by Corbeil to build his narratives, the author shows that mother and daughter can define themselves only in relation to each other, in a perspective that is both symmetrical and linear.

+

MARIE-PIER LUNEAU DE CUEILLEUR DE CERISES À ÉCRIVAIN. LA FIGURE DU PRIMO ROMANCIER SUR LES SITES D'ÉDITEURS AU QUÉBEC
(FROM CHERRY-PICKER TO WRITER. THE FIGURE OF THE FIRST-TIME NOVELIST IN QUÉBEC PUBLISHERS' WEBSITES)
First novels are a topic that have attracted researchers' attention over the past years, but the figure of the first-time novelist has not been examined in terms of his or her biographical note. Sociologists of literature tend to base writers' identity on principles of singularity. This being so, what happens to first-time novelists as they enter the literary field for the first time? How do publishers showcase authors who, presumably, are little known? To answer these questions, this article analyzes the biographical notes of 169 authors who published a first novel over the past 10 years (2007-2016), as found on the websites of eight Québecois publishers.

+

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE RAS-LE-BOL DU *CARE*. UNE APPROPRIATION DES CODES DU CONTE
(SICK AND TIRED OF "CARE." APPROPRIATING CODES FROM FOLKTALES)
Contemporary women's literature is full of female characters who challenge the expectations scripted for them in traditional tales by ceasing to "take care" of themselves and others (fathers, husbands, children, friends, strangers). Their identities are based on tension in a constant dialectic between care and the violence (symbolic or physical, metaphoric or real) that derives from folktale archetypes. Contemporary women's writing, as it explores themes such as love relations, family relations, motherhood, sexuality, and the use of drugs, presents forms of violence, inflicted sometimes on others and sometimes on oneself, that are better understood when they are observed through the prism of an underlying ethics of responsibility and care. This article shows how care becomes violence. The goal is to understand one of the limits of care, as revealed by cases that involve smashing the dynamics, breaking (violently) with "taking care of", and rejecting the morality crystallized in traditional tales. Attempting to understand the roots of the revolt against certain folktale motifs, the article analyzes *Les sangs* by Audrée Wilhelmy and *Demoiselles-cactus* by Clara B.-Turcotte, works that draw on folktale codes in order to better indicate the moment these codes are smashed.

+

SOPHIE MÉNARD TRÉSORS DU ROMAN ET DU CONTE. *FRÈRES* DE DAVID CLERSON
(TREASURES OF THE NOVEL AND TALE. DAVID CLERSON'S *FRÈRES*)
This article examines the narrative dynamics of David Clerson's novel *Frères*, published by Héliotrope in 2013, as a creative configuration of recognizable episodes and recycled motifs derived from both tales (unusual birth, amputated hand, wearing an animal's skin, odyssey, temporary death, etc.) and ritual scripts that are part of the sociocultural codes shaping the behaviour of young boys in our Western societies (rites of passage, the "way of the birds," wilderness rites). Unlike the tale—which organizes sequences of ritual actions that are carried out and are successful—and as a reversal of ritual, whose purpose is to bind the person to the community, the novel emphasizes the failures of socialization, viewed anthropologically as an initiation to differences between sexes and between age groups. While nourished by folktale treasuries and initiatory systems, the novel seeks to describe and explore, through other means, the violence of reality, how difficult it is to cross the dangerous fords of existence, the end of a world, and the disorders of filiation.

+

SYLVIE VIGNES L'OMBRE DES CONTES DANS *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE HÉBERT
(THE SHADOW OF TALES IN ANNE HÉBERT'S *LES FOUS DE BASSAN*)
Les fous de Bassan, published by Anne Hébert in 1982, contributed in many ways to the emergence of new narrative forms and prefigured what would become the contemporary extreme in French-language literature. The Médicis Prize awarded to the novel was a tribute to its inventiveness: its highly wrought structure is a succession of six narratives consisting of "books," letters, and what might be described, for lack of an appropriate generic term, as a posthumous reverie. This reverie, entitled "Olivia de la Haute Mer," displays an epigraph from Hans Christian Andersen: "Your heart will break and you will become foam on the sea." Anne Hébert is able to bring together, in a way that is both fluid and effective, the ancient myth of the bird-shaped sirens and the modern tale known as *The Little Mermaid,* creating a "disturbingly strange" symbolic and poetic universe in which the siren is in turn predator and prey, lure and sacrificial victim. This enables her, among other things, to subject femininity and male/female relationships to remarkably acute questions.

RESÚMENES
traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

MARISE BELLETÊTE « ON N'A PLUS LES CONTES QUE L'ON AVAIT. »
LE CAS DE *JAVOTTE* DE SIMON BOULERICE
("YA NO TENEMOS LOS CUENTOS QUE TENÍAMOS": EL CASO DE *JAVOTTE*, DE SIMON BOULERICE)

Presentada como un "episodio moderno previo al cuento de La Cenicienta", la novela *Javotte*, de Simon Boulerice, se inserta en la corriente de las variaciones de La Cenicienta, haciendo referencia a las versiones de Charles Perrault y los hermanos Grimm, así como a la adaptación cinematográfica de Walt Disney. No obstante, tiene la particularidad de concentrarse más bien en el personaje de la hermanastra, "sacada de un cuento de hadas pero catapultada en su siglo XXI" (*Javotte*, p. 105), que se está debatiendo entre su maldad y la ilusión obsesiva de asemejarse a una princesa. El imaginario arcaico del cuento alimenta la intriga, siendo así desviado por la narradora, quien mantiene una relación turbia con estas obras. En este artículo, la autora busca más particularmente poner de relieve la visión subversiva y paródica que la novela propone del estallido de la memoria de los maravillosos cuentos en nuestra época, en la cual "ya no tenemos los cuentos que teníamos" (*Javotte,* p. 105), mostrando a la vez cómo su acumulación participa de la ambigüedad identitaria de la narradora, quien trata de compararse con los mismos y, al mismo tiempo, ponerlos en peligro.

+

CARMÉLIE JACOB LA REINE EST MORTE. REFLETS DE LA FILIATION
DANS *TROIS PRINCESSES* DE GUILLAUME CORBEIL
(HA MUERTO LA REINA. REFLEJOS DE LA FILIACIÓN EN *TROIS PRINCESSES*, DE GUILLAUME CORBEIL)

La rivalidad edípica entre una muchacha y una figura materna —ya sea madre, madrastra o suegra— siempre ha ocupado un lugar privilegiado en la forma breve, hasta el punto de que dio lugar a su propia tipología: la de la heroína perseguida. Si bien su ascendencia se remonta, como mínimo, al mito de Psique y Cupido que contiene *Las metamorfosis*, de Apuleyo, es conocida sobre todo hoy en día a través de *Blancanieves, La Cenicienta* y *La bella durmiente del bosque*, y especialmente a través del filtro que

les aplicaron Perrault, los hermanos Grimm y Walt Disney. Son numerosos los hipotextos que trataron de devolver sus armas a la protagonista pasiva de las versiones consagradas, de otorgarles une personalidad; no obstante, raras son las veces en que se han dedicado a entender a su perseguidora. Este es el ejercicio al que se ha dedicado Guillaume Corbeil en *Trois princesses* (*Tres princesas*) proponiendo nuevas escrituras, en las cuales este artículo muestra que la focalización es bigeneracional. Al analizar los numerosos juegos de espejos, a partir des los cuales Corbeil construye sus narraciones, la autora revela que madre e hija no pueden definirse si no es por la relación de una con la otra, dentro de una perspectiva tanto simétrica como lineal.

+

MARIE-PIER LUNEAU DE CUEILLEUR DE CERISES À ÉCRIVAIN. LA FIGURE DU PRIMO ROMANCIER SUR LES SITES D'ÉDITEURS AU QUÉBEC
(DE COSECHADOR DE CEREZAS A NOVELISTA. LA FIGURA DEL ESCRITOR NOVEL EN LOS SITIOS DE EDITORES EN QUEBEC)
La cuestión de la primera novela ha suscitado en estos últimos años el interés de los investigadores, pero la figura del escritor novel no se ha abordado desde el ángulo de su reseña biográfica. Si bien los trabajos de los sociólogos de la literatura tienden a basar la identidad del escritor en principios de singularidad, ¿qué sucede específicamente con el novel, el nuevo que entra en el campo literario? ¿Y cómo logra el editor poner de relieve a este autor, en principio poco conocido? Para contestar a estas preguntas, este artículo analiza las reseñas biográficas de 169 autores que publicaron una primera novela en los últimos diez años (entre 2007 y 2016), tal y como se presentan en los sitios Internet de ocho editores quebequenses.

+

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE RAS-LE-BOL DU *CARE*. UNE APPROPRIATION DES CODES DU CONTE
(HARTO DEL *CARE*. UNA APROPIACIÓN DE LOS CÓDIGOS DEL CUENTO)
La literatura contemporánea de las mujeres está plagada de personajes femeninos que se encuentran en una situación turbia en lo tocante a las expectativas de lo que se escribe para ellas en los cuentos tradicionales, dejando de 'cuidar' de sí mismas y de los demás (padre, marido, hijos, amigos y extraños). Sus identidades se basan en una tensión, una especie de dialéctica constante entre el *care* (cuidado) y la violencia (simbólica o física; metafórica o real), que encuentra sus raíces en los arquetipos de los cuentos de hadas. Los escritos contemporáneos de mujeres, a través de la exploración de temas tales como las relaciones amorosas, las relaciones familiares, la maternidad, la sexualidad y los usos de la droga presentan una violencia que va dirigida algunas veces hacia el otro, y otras se orienta hacia una misma, se entiende mejor una vez que se haya observado bajo el prisma de una ética de la responsabilidad, y luego el del cuidado que sostiene el discurso. Este artículo demuestra cómo el *care* se transforma en violencia. Se tratará de comprender cierto límite del *care*: el caso que implica romper la dinámica, romper violentamente con el tener cuidado y rechazar

una moralidad cristalizada por los cuentos tradicionales. Así pues, se analizan *Les sangs* (*Las sangres*), de Audrée Wilhelmy, y *Demoiselles-cactus* (*Señoritas-cactus*), de Clara B.-Turcotte, las cuales se inspiran en los códigos del cuento para señalar mejor el momento en que se estrellan, con el fin de comprender las raíces de este movimiento de rebelión con respecto a algunos motivos del cuento.

+

SOPHIE MÉNARD TRÉSORS DU ROMAN ET DU CONTE. *FRÈRES* DE DAVID CLERSON
(TESOROS DE LA NOVELA Y EL CUENTO. *FRÈRES*, DE DAVID CLERSON)
En este artículo, se observa la dinámica narrativa de la novela *Frères (Hermanos)*, de David Clerson, publicada por la editorial Héliotrope en 2013, como una configuración creadora de episodios reconocibles y motivos reciclados que provienen a la vez de los cuentos (nacimiento singular, mano cortada, envolvimiento en una piel de bestia, odisea, muerte pasajera, etc.) y de guiones rituales presentes en los códigos socioculturales que rigen las formas en que actúan los jóvenes en nuestras sociedades occidentales (ritos de paso, 'vía de las aves', asilvestramiento). A la inversa del cuento, que organiza secuencias de acciones rituales realizadas y exitosas, y en contra del rito, cuya finalidad es el ingreso en la comunidad, la novela hace hincapié en los fracasos de la socialización, entendida ésta en su sentido antropológico como una iniciación a las diferencias de sexos y edades. Si se alimenta de los *tesoros de los cuentos* y las lógicas iniciáticas, es para exponer y explorar, a través de vías distintas, la violencia de lo real, las difíciles travesías de los peligrosos vados de la existencia, el fin de un mundo y los desórdenes de la filiación.

+

SYLVIE VIGNES L'OMBRE DES CONTES DANS *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE HÉBERT
(LA SOMBRA DE LOS CUENTOS EN *LES FOUS DE BASSAN*, DE ANNE HÉBERT)
En muchos aspectos, la novela *Les fous de Bassan (Los alcatraces atlánticos),* publicada por Anne Hébert en 1982, contribuye al surgimiento de formas narrativas nuevas y anuncia lo que será lo contemporáneo extremo en la literatura de habla francesa. El Premio Médicis que la galardonó rinde homenaje a esta inventiva, permitiendo que se vayan sucediendo, en la estructura muy elaborada de la novela, seis relatos: 'libros', cartas y lo que, a falta de un término genérico adecuado, se podría calificar de ensoñación póstuma. Titulada "Olivia de Alta Mar", dicha ensoñación lleva como epígrafe una cita de Hans Christian Andersen: "Tu corazón se romperá y te transformarás en espuma sobre el mar". Anne Hébert logra articular, con gran fluidez y eficacia, el mito antiguo de las sirenas ornitomorfas con el cuento moderno titulado *La Sirenita*, creando un universo simbólico y poético de una 'inquietante extrañeza', en el cual la sirena es, por turno, depredadora y presa, cebo y víctima sacrificadora, lo cual le permite, entre otras cosas, cuestionar con notable acuidad, la feminidad y las relaciones entre hombres y mujeres.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

MARISE BELLETÊTE est étudiante au doctorat en lettres de l'Université du Québec à Rimouski. Elle s'intéresse à l'univers des contes merveilleux et à leurs résurgences dans la création littéraire. Son premier roman, *L'haleine de la Carabosse*, est paru en 2014 aux éditions Triptyque.

+

NELSON CHAREST est professeur de poésie moderne à l'Université d'Ottawa. Il a publié aux éditions Nota bene un essai intitulé *Vaisseau, le grand poème*, un numéro de la revue *Études littéraires* portant sur « Le verset moderne » ainsi que le collectif *Genres littéraires et peinture*. Il a en outre publié des études sur Pierre Morency, Pierre Perrault, James Sacré, Coleridge, Nelligan, Loranger, Verlaine et Mallarmé, notamment. Il prépare un ouvrage sur la brièveté en poésie. Il a aussi publié aux éditions Le Lézard amoureux un recueil intitulé *Les icônes démodées*.

+

DOMINIQUE GARAND est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Spécialiste du discours polémique et de l'agonistique littéraire, il a publié plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, dont *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* (Liber, 2003) et *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics* (Hurtubise, 2014). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron…* (Hurtubise, 2004 ; prix Jean Éthier-Blais). Son dernier ouvrage en date est un roman, *Florence, reprise* (Leméac, 2015).

+

MARIE-PASCALE HUGLO est professeure titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Son enseignement et ses recherches

portent sur la création littéraire et la littérature narrative contemporaine. Elle a récemment publié un article intitulé « Dépaysement intérieur. Deux récits québécois à la lisière du conte : *Frères* de David Clerson et *Oss* d'Audrée Wilhelmy » dans *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990* (Robert Dion et Andrée Mercier [dir.], Nota bene, 2017). Au sein de l'équipe « Poétiques et esthétiques du contemporain », elle a participé à la rédaction d'un ouvrage collectif à paraître aux Presses de l'Université de Montréal : *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980* (sous la direction de Robert Dion et Andrée Mercier). Son dernier récit paru, *Montréal-Mirabel. Lignes de séparation* (Leméac, 2017) a été finaliste au Grand Prix du livre de Montréal 2017.

+

CARMÉLIE JACOB est chargée de cours et doctorante en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, où elle rédige une thèse portant sur la resémantisation disneyenne du conte merveilleux. Ses travaux de recherche concernent plus généralement la littérature de jeunesse, l'infantile et les relations texte/image. En plus d'enseigner, elle travaille depuis longtemps dans le milieu de l'édition. Elle est secrétaire de rédaction à *Voix et Images* et membre du conseil d'administration de la Société de développement des périodiques culturels québécois.

+

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE est professeure agrégée à l'Université York. Ses recherches portent sur la violence dans la littérature contemporaine. Elle est l'auteure des essais *L'abécédaire des monstres. Fragments de Réjean Ducharme* (PUL, 2011) et *Poétique de l'invective romanesque, L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme* (XYZ, 2008). Elle a également dirigé plusieurs dossiers de publication dont *Le Dire-monstre (Tangence*, 2009), *Identités monstrueuses : violences et invectives dans le roman francophone européen (Présence francophone*, 2010) et *Monstres et monstrueux littéraires (*PUL, 2008). Elle est également l'auteure d'un roman, *Daniil et Vanya* (Québec Amérique, 2017).

+

JONATHAN LIVERNOIS est professeur adjoint au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste de l'histoire littéraire et intellectuelle des XIX^e^ et XX^e^ siècles au Québec, il a récemment fait paraître *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncoeur* (Presses de l'Université Laval, 2012), *Papineau. Erreur sur la personne* (avec Yvan Lamonde ; Boréal, 2012), *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec* (Boréal, 2014) et *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire* (avec Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron et Michel Lacroix ; Del Busso, 2015). Il est membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

+

MARIE-PIER LUNEAU est professeure au Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke, et elle s'intéresse principalement à la figure auctoriale et à l'édition populaire au Québec. Membre du GRÉLQ (Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec) et du GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), elle dirige la revue internationale *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*. Avec Jean-Philippe Warren, elle prépare actuellement *Une histoire de l'amour au Québec*, un essai sur le roman sentimental populaire.

+

SOPHIE MÉNARD enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ethnocriticienne, spécialisée dans la recherche sur la littérature française des XIX^e^ et XX^e^ siècles, travaillant au confluent de la poétique et de l'anthropologie, elle s'intéresse à la façon dont la culture est agissante dans des œuvres littéraires ou artistiques. Spécialiste de l'œuvre d'Émile Zola, elle a publié un essai intitulé *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste* (Garnier, 2014) et une édition critique de *La Conquête de Plassans* (Garnier, 2013). Elle a publié des études dans des revues comme *Poétique*, *Ethnologie française* ou *Romantisme*, et a récemment codirigé avec Jean-Marie Privat le collectif *À l'œuvre, l'œuvrier* (Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, 2017), issu de l'une des « Rencontres internationales de l'ethnocritique et de la sociocritique ».

+

MARIE PARENT enseigne au collégial et est membre du comité de rédaction de la revue *Liberté*. En 2018, elle a codirigé avec Jessie Mill le collectif *FTA. Nos jours de fête* (Somme toute).

+

SYLVIE VIGNES est professeure de littérature française à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, où elle dirige le master Création littéraire. Elle y exerce aussi les fonctions de directrice adjointe du département Lettres modernes, cinéma et occitan et de directrice adjointe de l'équipe « Littérature et herméneutique » au sein du laboratoire Patrimoine, littérature et histoire. Elle a soutenu une thèse sur l'œuvre de Julien Gracq et une thèse sur celle de Jean Giono. Ses ouvrages et autres travaux portent essentiellement sur les écrits de ces deux auteurs et sur ceux de Jean Proal, ainsi que sur les littératures de langue française de 1980 à nos jours. Après avoir dirigé la revue *Littératures* aux Presses universitaires du Midi, elle est désormais responsable de la toute nouvelle série « Littératures francophones au présent » de *La Revue des Lettres modernes Minard* aux éditions Classiques Garnier.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

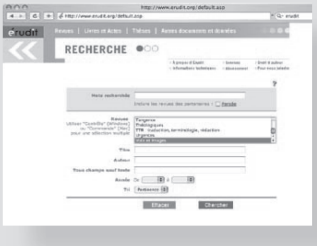
Les dossiers doivent être dirigés par un maximum de deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre

érudit | Revues | voixetimages

RECHERCHE



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.

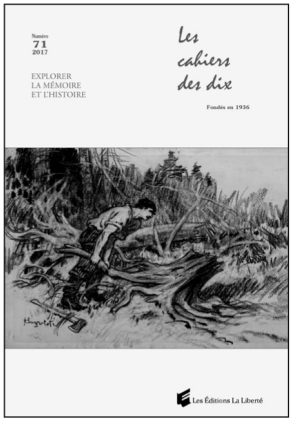
Visitez le site www.erudit.org/revue/vi

érudit voixetimages UQÀM
Université du Québec à Montréal

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

Les cahiers des dix

Fondés en 1936



Numéro
71
2017
254 pages

Sommaire

Présentation
Fernand Harvey

Disparition des nations amérindiennes dans les registres : quelle validité ? **Denys Delâge**

Les femmes devant le tribunal du roi : les appelantes de la juridiction de Montréal, 1642-1765
Dominique Deslandres

Créer 'un type canadien dans le domaine de l'intelligence' : la Société des Amis, contemporaine de l'Institut canadien de Montréal (1844-1848)
Yvan Lamonde

Le coup d'État manqué contre P.-J.-O. Chauveau en décembre 1869
Gilles Gallichan

De l'illustration à la sculpture : *Maria Chapdelaine,* source d'inspiration de Suzor-Coté
Laurier Lacroix

Nostalgie et fierté : construction mémorielle dans la collection «Aux limites de la mémoire»
Andrée Fortin

À propos d'un design de proximité : l'ethnodesign
Jocelyne Mathieu

Les aspirations des familles québécoises, 1959-2013
Simon Langlois

Chronique de la recherche des Dix
Jocelyne Mathieu

Abonnement annuel
35$ + TPS
(un numéro par année)
(Anciens numéros
également disponibles)

Les Éditions La Liberté
2360 Chemin Sainte-Foy
Québec (Québec) G1V 4H2
Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763
Courriel : ed_laliberte@librairielaliberte.com

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 71 (2017),
consulter le site Internet de la Société des Dix : **http://societedesdix.com**

Avec des mots qui font images
et des images qui laissent sans mots,
La Fabrique culturelle ne manufacture pas la culture,
mais nous fait découvrir la vraie nature
de nos richesses culturelles.
Engagée envers les créateurs d'ici,
lafabriqueculturelle.tv est numérique
afin de mieux parler du Québec
d'aujourd'hui dans toute sa diversité.
Voilà ce que fabrique **La Fabrique**.
LA FABRIQUE CULTURELLE.tv
Télé-Québec
Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs
#LA FAB

CiNéMAS

Les salles de cinéma. Histoire et géographie

Volume 27, numéros 2-3, printemps 2017

Présentation — **Claude Forest**

Quelles salles de cinéma en Afrique subsaharienne francophone ? — **Claude Forest**

Les salles de cinéma en Inde, un territoire à conquérir : perspectives historiques — **Némésis Srour**

Les salles de cinéma à Pékin. Entre croissance accélérée et réseaux indépendants — **Christophe Falin**

Reconquérir le public, le défi de l'exploitation cinématographique aux États-Unis et au Canada — **Joël Augros**

Multifunctional Halls and the Place of Cinema in the European Countryside, 1920-1970 — **Judith Thissen**

L'émergence des multisalles en RFA : le cas de Düsseldorf — **Frank Kessler et Sabine Lenk**

Du public populaire à l'art de la programmation : les salles de cinéma vues par les *Cahiers du cinéma* dans les années 1980 — **Hélène Valmary**

Cinémas est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

revue-cinemas.info erudit.org sodep.qc.ca

Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à *Littérature canadienne*, visitez notre site : www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

Littérature canadienne
Université de la Colombie-Britanique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca

Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À *lettres québécoises*

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques et comptes rendus de romans, de recueils de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !

Conseil des arts et des lettres Québec · Canada · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Conseil des arts de Montréal

1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 30 $	Canada 40 $
États-Unis 45 $	États-Unis 60 $
Étranger 60 $	Étranger 80 $

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 50 $	Canada 70 $
États-Unis 75 $	États-Unis 100 $
Étranger 100 $	Étranger 135 $

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 72 $	Canada 95 $
États-Unis 108 $	États-Unis 144 $
Étranger 144 $	Étranger 192 $

Les prix sont toutes taxes comprises et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint ❑ Chèque ❑ Visa ❑ Mastercard

N^{0} _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION : SVP libeller votre chèque à : **SODEP / Lettres québécoises**

RETOURNER À : SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine ; des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits ; des chroniques sur l'actualité.

Direction
Luc Bonenfant

Comité de rédaction
Anne Élaine Cliche, Jane Everett, Dominique Garand, Stéphane Inkel, Jean Morency et Chantal Savoie

NUMÉROS DISPONIBLES : Raoul **DUGUAY** (I, 2) ; Gérard **BESSETTE** (I, 3) ; Fernand **LEDUC** (II, 1) ; Jean **ÉTHIER-BLAIS** (II, 3) ; Pierre **PERRAULT** (III, 3) ; Rina **LASNIER** (IV, 1) ; Louis-Philippe **HÉBERT** (IV, 3) ; Yves **THÉRIAULT** (V, 2) ; Jean-Claude **GERMAIN** (VI, 2) ; Philippe **HAECK** (VI, 3) ; Adrien **THÉRIO** (VII, 1) ; Jacques **FERRON** (VIII, 3) ; Guy **DUFRESNE** (IX, 1) ; Roland **GIGUÈRE** (IX, 2) ; Monique **BOSCO** (IX, 3) ; Yolande **VILLEMAIRE** (XI, 3 ; 33) ; Yves **BEAUCHEMIN** (XII, 3 ; 36) ; Suzanne **LAMY** (XIII, 1 ; 37) ; Roger **DES ROCHES** (XIII, 2 ; 38) ; **PRATIQUES ILLICITES** (XV, 2 ; 44) ; Gilbert **LA ROCQUE** (XV, 3 ; 45) ; **LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS** (XVI, 1 ; 46) ; Jovette **MARCHESSAULT** (XVI, 2 ; 47) ; François **CHARRON** (XVI, 3 ; 48) ; Louky **BERSIANIK** (XVII, 1 ; 49) ; **L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940** (XVII, 2 ; 50) ; Paul-Marie **LAPOINTE** (XVII, 3 ; 51) ; **LES ÉCRITURES MASCULINES** (XVIII, 1 ; 52) ; Francine **NOËL** (XVIII, 2 ; 53) ; **LIONEL GROULX ÉCRIVAIN** (XIX, 1 ; 55) ; **SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC :** l'émergence d'un savoir (XIX, 3 ; 57) ; **ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC** (XX, 2 ; 59) ; André **BROCHU** (XX, 3 ; 60) ; Gilles **HÉNAULT** (XXI, 1 ; 61) ; Suzanne **JACOB** (XXI, 2 ; 62) ; **LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE** (XXI, 3 ; 63) ; Henri-Raymond **CASGRAIN** (XXII, 2 ; 65) ; Gilbert **LANGEVIN** (XXII, 3 ; 66) ; Madeleine **OUELLETTE-MICHALSK**A (XXIII, 1 ; 67) ; **LA CENSURE 1920-1960** (XXIII, 2 ; 68) ; **LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX** (XXIII, 3 ; 69) ; Yves **PRÉFONTAINE** (XXIV, 1 ; 70) ; **POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE** (XXIV, 2 ; 71) ; **LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE** (XXIV, 3 ; 72) ; **RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE** (XXV, 1 ; 73) ; **LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE** (XXV, 2 ; 74) ; Normand **CHAURETTE** (XXV, 3 ; 75) ; Denise **DESAUTELS** (XXVI, 2 ; 77) ; **GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838** (XXVI, 3 ; 78) ; Fernand **DUMONT** (XXVII, 1 ; 79) ; **LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE** (XXVII, 2 ; 80) ; Daniel **POLIQUIN** (XXVII, 3 ; 81) ; Noël **AUDET** (XXVIII, 1 ; 82) ; Monique **LARUE** (XXVIII, 2 ; 83) ; Gilles **CYR** (XXVIII, 3 ; 84) ; Claire **MARTIN** (XXIX, 1 ; 85) ; **LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE : MANUSCRITS ET VARIANTES** (XXIX, 2 ; 86) ; France **DAIGLE** (XXIX, 3 ; 87) ; **LE PSEUDONYME AU QUÉBEC** (XXX, 1 ; 88) ; **LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE** (XXX, 2 ; 89) ; **LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE** (XXX, 3 ; 90) ; **FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME** (XXXI, 1 ; 91) ; Gilles **ARCHAMBAULT** (XXXI, 2 ; 92) ; Élise **TURCOTTE** (XXXI, 3 ; 93) ; Denis **VANIER** (XXXII, 1 ; 94) ; **FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS** (XXXII, 2 ; 95) ; **LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS** (XXXII, 3 ; 96) ; Michel Marc **BOUCHARD** (XXXIII, 1 ; 97) ; Michel **BEAULIEU** (XXXIII, 2 ; 98) ; **GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES** (XXXIII, 3 ; 99) ; Pierre **NEPVEU** (XXXIV, 1 ; 100) ; Louise **DUPRÉ** (XXXIV, 2 ; 101) ; **TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN** (XXXIV, 3 ; 102) ; Herménégilde **CHIASSON** (XXXV, 1 ; 103) ; **DE L'ANTHOLOGIE** (XXXV, 2 ; 104) ; **LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE** (XXXV, 3 ; 105) ; **NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE : REGARDS CROISÉS** (XXXVI, 1 ; 106) ; Dany **LAFERRIÈRE** (XXXVI, 2 ; 107) ; **ROMANCIERS « FRANÇAIS » AU QUÉBEC, « CANADIENS » EN FRANCE** (XXXVI, 3 ; 108) ; Marie-Claire **BLAIS** (XXXVII, 1 ; 109) ; **LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE** (XXXVII, 2 ; 110) ; Nicole **BROSSARD** (XXXVII, 3 ; 111) ; **RELECTURES D'HUBERT AQUIN** (XXXVIII, 1 ; 112) ; Louis **DANTIN** (XXXVIII, 2 ; 113) ; Michael **DELISLE** (XXXVIII, 3 ; 114) ; **THÉÂTRE ET MÉDIAS** (XXXIX, 1 ; 115) ; **VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930** (XXXIX, 2 ; 116) ; **LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS** (XXXIX, 3 ; 117) ; Daniel **DANIS** (XL, 1 ; 118) ; **POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES)** (XL, 2 ; 119) ; André **MAJOR** (XL, 3 ; 120) ; Louis **HAMELIN** (XLI, 1 ; 121) ; **LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC** (XLI, 2 ; 122) ; **DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE** (XLI, 3 ; 123) ; **ANDRÉ BELLEAU I : RELIRE L'ESSAYISTE** (XLII, 1 ; 124) ; **ANDRÉ BELLEAU II : LE TEXTE MULTIPLE** (XLII, 2 ; 125) ; **LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900)** (XLII, 3 ; 126) ; **POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT** (XLIII, 1 ; 127) ; **LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE** (XLIII, 2 ; 128) ; **MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN** (XLIII, 3 ; 129).

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE SOUS L'ÉGIDE DU DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'UQAM.
www.voixetimages.uqam.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voix et images

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA		ÉTRANGER	
1 AN (3 NUMÉROS) :	étudiant **30 $** _____	1 AN (3 NUMÉROS) :	étudiant **45 $** _____
	individu **50 $** _____		individu **70 $** _____
	institution **125 $** _____		institution **150 $** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____
OU DU VOLUME COURANT _____

1 **TOTAL POUR L'ABONNEMENT** = _____ $

ACHAT DE NUMÉROS

(19 $, taxes incluses)

Je désire recevoir les numéros suivants :

_____

Frais de port et de manutention = 6,00 $

SOUS-TOTAL = _____ $

2 **TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS** = _____ $

1 + 2 **GRAND TOTAL** = _____ $

JE PAIE PAR :

☐ chèque*

☐ mandat postal*

☐ Visa

N° _____ exp. ____/____

☐ Mastercard

N° _____ exp. ____/____

NOM _____

ADRESSE _____

_____

_____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE : SODEP (*VOIX ET IMAGES*) ET TRANSMIS À L'ADRESSE : SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE : 514.397.8670, COURRIEL : ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET : WWW. SODEP.QC.CA

UQÀM

Achevé d'imprimer en juillet deux mille dix-huit
sur les presses de

Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voix et images

+ + +

129 PRINTEMPS-ÉTÉ 2018

DOSSIER

Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain
¶ MARISE BELLETÊTE et MARIE-PASCALE HUGLO

L'ombre des contes dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert
¶ SYLVIE VIGNES

Ras-le-bol du *care*. Une appropriation des codes du conte
¶ MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE

« On n'a plus les contes que l'on avait. » Le cas de *Javotte* de Simon Boulerice
¶ MARISE BELLETÊTE

La reine est morte. Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil
¶ CARMÉLIE JACOB

Trésors du roman et du conte. *Frères* de David Clerson
¶ SOPHIE MÉNARD

ÉTUDE

De cueilleur de cerises à écrivain. La figure du primo romancier sur les sites d'éditeurs au Québec ¶ MARIE-PIER LUNEAU

CHRONIQUES

Essais/Études L'histoire est un mauvais isolant
¶ JONATHAN LIVERNOIS

Roman L'histoire malgré le roman historique
¶ DOMINIQUE GARAND

Poésie « Amitié c'est neige venant »
¶ NELSON CHAREST

Féminismes Déjouer l'absence pour inventer une transmission féministe
¶ MARIE PARENT

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement publiée sur du papier recyclé 100 % post-consommation.

ISSN 0318-9201

19 $ TTC