

Marie Pascal

L'abject sublime dans la transcréation au Canada



Les Presses de l'Université de Montréal

S'il va de soi que les œuvres cinématographiques et romanesques nous transportent dans des univers inattendus, mettant en scène des personnages déroutants et des dénouements parfois inacceptables, il est plus difficile de comprendre pourquoi nous y recherchons, de notre plein gré, la peur, les larmes ou l'indignation. Ne serait-ce pas que la terreur et le dégoût ressentis sont une façon de prouver que nous sommes bel et bien en vie?

Par le spectacle de l'abject sublime, les œuvres provoquent une émotion forte, que l'on a pour réflexe premier d'occulter. Pourtant, ces représentations qui nous appâtent avec leurs histoires imaginées le font souvent dans le but de nous secouer, procurant un choc esthétique nous conjurant de sortir de l'apathie. Et les émotions qui en découlent perdurent en nous, parfois bien malgré nous. C'est ce projet de vivification par l'art que l'autrice dévoile dans cet ouvrage en analysant une trentaine d'œuvres canadiennes, dont la série télévisée *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* (Xavier Dolan), le film *Crash!* (David Cronenberg) et le récit *Kuessipan* (Naomi Fontaine).

Marie Pascal est professeure adjointe à l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard depuis septembre 2024. Elle a créé et dirige la revue sur l'intermédialité *Transcr(é)ation* depuis 2021 et a publié son premier livre, *De l'exclusion à l'abjection*, aux Presses de l'Université de Montréal (2023).

31,95 \$ • 23 €

Couverture: Gianni Caccia, montage d'images numériques ©Rawpixel

Version numérique disponible en accès libre
www.pum.umontreal.ca

ISBN 978-2-7606-5459-4



espace
littéraire

(espace)
littéraire

L'ABJECT SUBLIME
DANS LA TRANSCRÉATION AU CANADA

L'ABJECT SUBLIME
DANS LA TRANSCRÉATION AU CANADA

Marie Pascal

Les Presses de l'Université de Montréal

Mise en pages: Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre: L'abject sublime dans la transcréation au Canada / Marie Pascal.

Nom: Pascal, Marie, auteur.

Collection: Espace littéraire.

Description: Mention de collection: Espace littéraire | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20250046180 | Canadiana (livre numérique) 20250046199
| ISBN 9782760654594 | ISBN 9782760654600 (PDF) | ISBN 9782760654617 (EPUB)

Vedettes-matière: RVM: Roman canadien—Thèmes, motifs. | RVM: Cinéma canadien—Thèmes,
motifs. | RVM: Abjection dans la littérature. | RVM: Abjection au cinéma. | RVM: Sublime dans
la littérature. | RVM: Sublime au cinéma. | RVM: Littérature—Aspect psychologique. | RVM:
Cinéma—Aspect psychologique.

Classification: LCC PS8191.A25 P37 2026 | CDD C813.009/353—dc23

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 2026

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2026

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Fonds du livre du Canada, le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada



Conseil des arts
du Canada

SODEC
Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

Ce livre n'aurait pas vu le jour sans les personnes qui m'entourent de leur amour ou qui pensent à moi de loin ; sans l'accueil généreux que m'a offert la University of Prince Edward Island, mes collègues aimant-es, notre doyenne unique ; sans l'enthousiasme et l'expertise de mon éditeur tutélaire et des Presses de l'Université de Montréal ; sans mes amies chères, qui me nourrissent, et ma famille, que j'aime tant.

Ce livre n'aurait pas de substance sans le génie des artistes à qui j'espère avoir rendu hommage, au moins un peu. Il serait beaucoup moins intéressant sans les pensées stimulantes de mes pairs, les retours des personnes qui ont évalué le manuscrit, celle qui a revu le texte – et je remercie toutes ces personnes de m'aider à faire mieux.

Ce livre n'aurait aucune raison d'être sans mes lectrices et lecteurs, mes étudiantes qui le liront peut-être et, qui sait, y trouveront j'espère quelque idée intéressante.

INTRODUCTION

Si nous partons de l'évidence selon laquelle les œuvres d'art nous transportent dans des univers inattendus, mettent sur notre chemin des personnages déroutants et proposent des résolutions parfois inacceptables à leurs problèmes, comment interpréter le fait que nous recherchions, de notre plein gré, larmes, indignation ou terreur dans l'art? N'est-il pas contre-intuitif de se mettre volontairement en contact avec une situation ayant de grandes chances de provoquer notre frayeur ou notre dégoût?

Les œuvres choisies pour cet ouvrage, loin d'être marginales ou minoritaires, sont représentatives de la production canadienne et autochtone contemporaine. Or elles ne cessent de nous ébranler avec des émotions fortes que nous ressentons parfois plus intensément que dans la « vraie » vie. En effet, pour bien fonctionner au quotidien, nous simplifions, agençons et automatisons nos réactions vis-à-vis des stimuli qui surchargent notre conscience et nous empêchent d'être opérationnelles¹. D'après Viktor Shklovsky, ces réflexes limitent tant notre spectre de réponses émotionnelles que la vie ressemble bientôt à un néant (dans le pire des cas) ou à une longue platitude (dans le meilleur) : « *Les automatismes dévorent les choses, les vêtements, les meubles, ta femme et la peur de la guerre* » (2015, p. 162, italique dans le texte)².

Ce livre se donne pour défi d'examiner les efforts fournis par la littérature et le cinéma produits au Canada pour nous sensibiliser et nous offrir la chance de redevenir perméables à l'horreur et la terreur,

1. En espérant que cette décision ne nuira à la lecture de personne, j'ai pris le parti d'utiliser le féminin dans cet ouvrage. Je remercie les Presses de l'Université de Montréal pour leur ouverture d'esprit et de m'avoir laissé la liberté de décider.

2. Sauf mention contraire, les traductions vers le français sont de moi. J'ai conservé les guillemets quand je me suis efforcée de produire une traduction aussi proche de l'original que possible, et me suis contentée de la référence quand j'ai résumé ou glosé.

ces indicateurs du fait que nous sommes bel et bien en vie. C'est par l'entremise du sublime et de l'abjection, qui font perdurer, dans l'esprit et le corps du public, le récit et ses tribulations, que je propose d'aborder ce projet de vivification par l'art.

J'ai étudié, dans *De l'exclusion à l'abjection. Lisières et bas-fonds dans la transcréation québécoise* (2023), le panel de représentations de l'abjection et ce qu'elle signifie pour la société et l'individu. À ce stade, je ne m'étais que peu avancée sur le type de réactions que pouvait provoquer une œuvre traversée par l'abject. Je propose d'y remédier en mettant cette notion en contact avec son inverse présupposé, le sublime. Mais comment s'articulent réellement ces concepts, sources d'émotions – l'horreur et la terreur – *a priori* antagonistes, ou du moins ambivalentes quand on les ressent en même temps? Comment expliquer leur présence, obstinée, dans le corpus hétérogène de l'adaptation filmique au Canada? Tant l'abject (qui dégoûte et horripile) que le sublime (qui ébranle et terrifie) mettent en effet tout un chacun dans une position où l'œuvre d'art, que l'on s'attendait à déguster sans trop d'efforts, devient incommode voire indigeste. Bref, la présence de l'abjection et du sublime au cœur des œuvres déçoit des attentes de lecture ou de visionnage « faciles », et nous forcent à faire l'expérience de nos limites en tant que personnes, mais aussi en tant que consommatrices d'art. Même s'il est contre nature de se mettre soi-même dans une telle position, nous nous plongeons pourtant allégrement dans ces récits qui, pour être décryptés, nécessitent toute notre mobilisation intellectuelle et affective.

Deux sensations paradoxales incubées par l'artiste

Avant d'entrer dans l'étude de ce que provoquent l'abjection et le sublime quand ils sont placés au cœur d'une œuvre d'art, il me semble important de considérer d'abord ce qu'est une émotion :

Les émotions appartiennent au domaine de l'affect, où des stimuli relatifs à certains intérêts donnent naissance à des émotions viscérales qui, à leur tour, provoquent des réactions physiques (ou actions). La perception d'un danger (une forme gigantesque qui charge en notre direction) provoque un frisson dans la colonne vertébrale (émotion viscérale), qui nous fait nous figer (réaction). Prises ensemble, ces composantes s'additionnent et rendent compte de l'émotion de peur (Carroll, 2021, p. 162).

D'après Noël Carroll, les films (et il en est de même pour les romans) sont classés selon l'émotion qu'ils doivent provoquer : « romance » (la nostalgie), « thriller » (l'excitation), « film d'horreur » (l'horreur), « comédie » (l'amusement), etc. En outre, l'œuvre d'art suscite des « émotions morales » – ces réponses intuitives et automatiques jugeant (positivement ou négativement) une instance, un événement, un personnage. Après cette appréciation expéditive, on approuvera ou on rejettera ce qui a été jugé et on pensera que notre évaluation est éthique, car justifiable³. Or, Carroll avance que les émotions morales que l'on ressent devant une œuvre d'art sont en réalité préconçues par les artistes. Il prend l'exemple du dégoût, qui aurait pour fonction première de protéger notre corps contre l'envahissement et la salissure, mais qui peut également être utilisé, dans une œuvre, pour justifier le rejet social de certains groupes d'individus considérés comme « abominables » (2021, p. 171). Il en déduit que le dégoût, cette toxine libérée en vue de protéger les domaines moraux, pourrait de la sorte être utilisé en art pour nous éduquer à résister à tout un panel de maux (violences, injustices, irrespect, affront), ramenant aux études de Judith Butler, pour qui la norme n'existe pas sans ce(ux) qui la transgresse(nt) :

Cette matrice de l'exclusion, à partir de laquelle des sujets sont formés, nécessite la production simultanée d'êtres abjects, ceux qui ne sont pas encore « sujets » et dont l'exclusion borne constitutivement le domaine du sujet. L'abject désigne ici précisément ces zones « invivables », « inhabitables » de la vie sociale, pourtant densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet. Cette zone d'in-habitabilité constitue les limites du domaine du sujet ; elle constitue ce site terrifiant auquel le sujet cherche à ne jamais être identifié. [...] Paradoxalement, cette répudiation fondatrice est également partie prenante de l'érection du sujet en sujet ; la marge, cet « au-delà » abjecté, fait donc partie du sujet (1993, p. 3).

La société pose ses limites, les sensations désagréables naissent de la transgression de ces limites, et l'œuvre d'art rejoue ce conflit entre le sain et le malsain tout en n'indiquant pas, parfois, qui sort vainqueur. Dans *Histoire de la merde*, Dominique Laporte évoque la manière de traiter les excréments et la pollution dans les sociétés humaines : « On ne

3. Carroll explique la tendance à produire des jugements moraux tout en croyant qu'ils sont « naturels » ou « éthiques ». En général, on juge sur une échelle transculturelle de bien-être : les actions vont de l'extrême violence à l'extrême bienveillance, et l'on est généralement fâché contre les gens violents, tandis que l'on ressent souvent de la compassion pour ceux qui souffrent (2021, p. 169).

se lave pas sans maître : dans le feu ou dans la langue, par le baptême ou par la mort, nul ne peut se purifier s'il n'est d'abord sous la dépendance d'une loi » (1978, p. 1). L'existence de la loi et notre soumission à cette dernière seraient, d'après lui, les seules choses qui distingueraient le sain et le malsain, l'abjection et la subjection, d'où le problème que posent les récits jouant jusqu'au bout le jeu du « laboratoire éthique » (Ricœur, 1990). Dans *L'imagination malsaine*, David Roche articule sain et malsain esthétiques, et parlera d'« imagination malsaine » pour « montrer du doigt un personnage pervers, l'auteur immoral de l'œuvre en question ou même le public qui la consomme » (2008, p. 7). Le terme « malsain » met en avant un « conflit entre la reconnaissance du talent *formel* de l'auteur et un rejet de ses *intrigues* malsaines » (*ibid.*, italique dans le texte). En effet, d'après la théorie des phobies de Jean Cottraux, le stimulus malsain engendre l'inquiétude, voire l'angoisse du sujet qui, après avoir subi un certain nombre de pensées automatiques, va rejeter cet objet afin de s'en protéger. S'appuyant sur *Totem et tabou* (Freud, 1913), Roche souligne que le « tabou » est justement ce qui est placé entre le sacré (voire le consacré) et l'inquiétant, le dangereux, l'interdit et l'impur. Si l'on ajoute à cela la crainte de la contagion (l'homme qui enfreint un tabou devient tabou lui-même), on en déduit que la réception de l'œuvre abjecte a de grandes chances de provoquer l'abjection, par contagion, du public. Le malsain est distinct de trois autres notions apparentées : (1) l'*Unheimliche* (confusion entre le familier et le non-familier, qui suscite l'angoisse, voire l'épouvante) ; (2) le grotesque (concept développé par Mikhaïl Bakhtine pour décrire la forme d'humour qui utilise l'exagération, le corporel et joue sur les inversions haut/bas) ; et (3) l'abject (nourriture, déchet, cadavre, sang, excréments, ainsi que tout crime, indiquant une fragilité de la loi). Roche lie donc grotesque, sublimation, maladie et Mal comme appartenant à des vases communicants entre abjection et sublime, et certaines de ces notions se superposeront au cours de mon analyse.

Sans une tentative désespérée d'articuler ces concepts, on se trouve donc pris au piège d'un magma notionnel, d'ambiguïtés stériles qui se transforment en ambivalences quand on creuse davantage : on risque soit de se noyer, soit de tomber dans le truisme. Mais, si l'on décide de lutter et d'aller à rebours des propos doxiques, qui placent les notions sur un axe oppositionnel (l'abject étant négatif, le sublime positif), on parvient à une prémisse contre-intuitive rappelée par Claire Lozier dans l'introduction de *De l'abject et du sublime* (2012). Car le dégoût

et l'horreur qui obsèdent Carroll, le malsain qu'explore Roche, ou la salissure qui intéresse Douglas sont justement ce qui est mobilisé *par et ce qui* mobilise tant le sublime que l'abjection. Après avoir tant reculé, il m'est donc impératif de commencer mon dépoussiérage notionnel concernant l'abjection et le sublime que tout, à première vue, oppose :

L'abject désigne étymologiquement un mouvement qui va du haut vers le bas, tandis que le sublime exprime le mouvement inverse. Le premier est chargé négativement tandis que le second peut être pris comme un superlatif du beau, du bon et du bien. L'abject représente la corporéité et les passions (les « parties abjectes », ce sont les organes de la reproduction et de l'excrétion), alors que le sublime désigne l'abstraction, la spiritualité et la raison (le sublime, dans le langage de la préciosité, est l'autre nom du cerveau). L'abject est du côté du féminin, le sublime du masculin (Lozier, 2012, p. 20).

Dans l'ouvrage où elle montre comment s'entremêlent abject et sublime chez certains écrivains français, Lozier explique que, contrairement à l'opinion doxique, ces notions sont toutes deux étymologiquement polysémiques, voire ambivalentes. D'une part, avec le christianisme, l'abject se densifie puisqu'il fait coexister humiliation et humilité. De l'autre, le sublime subit un mouvement inverse : les deux pôles étant représentés en grec (l'on distingue l'*hupsos* du *deinos*), ils sont combinés dans un même mot qui revêtira l'une ou l'autre de ces caractéristiques selon les récits. La lecture de l'ouvrage de Lozier a été d'un grand soulagement pour moi, confirmant mon intuition selon laquelle, tout comme l'abject peut, à certains égards, être une notion positive (cette idée apparaît dans nombre de textes critiques contemporains), le sublime ne désigne pas nécessairement le paroxysme du beau – et n'est donc pas intrinsèquement positif. L'auteure le dit avant moi : « Si ce qui compte dans l'apparition du sublime est le caractère terrible et effrayant de l'émotion mobilisée, le lien entre l'abject et le sublime n'en est que plus intime et fondamental dans la mesure où l'abject est, à la fois, terrible et effrayant » (2012, p. 22). Ainsi, « c'est par son versant *deinos* que le sublime s'identifie à l'abject en tant qu'affect », c'est-à-dire par « l'aspect terrifiant, la violence de l'émotion, le danger et la menace qu'ils représentent tous deux pour le sujet, la véhémence » (*ibid.*). Il n'est donc pas étonnant que tant l'abjection que le sublime provoquent un mouvement ambivalent d'attraction-répulsion : « on en a peur mais on désire s'en approcher pour savoir ce qui s'y passe » (*ibid.*).

Partant de l'idée que l'abjection produit généralement un sentiment d'horreur et que le sublime est souvent source de terreur⁴, il reste maintenant essentiel de restituer à l'abjection sa part de fascination et au sublime sa part d'ombre afin d'éviter les écueils d'une réflexion monolithique. Il est aussi important de rappeler que, même si le dégoût, l'horreur ou la terreur sont d'abord désagréables, ces sensations fonctionnent surtout comme le rappel de notre condition corporelle tout autant que de notre potentiel imaginaire. Ce sont ainsi des lectures et visionnages de la sensation et de l'imagination qui sont stimulés par ce corpus. Je terminerai cette entrée en matière en citant Céline Flécheux, qui emprunte cet exemple à la théorie sur le sublime de Kant :

Si le ciel étoilé peut être vu simplement, c'est parce que nous pouvons accorder une pleine confiance à nos sensations. C'est cette attention à la sensation, au sentiment, aux émotions qui caractérise l'expérience du sublime. [...] Prendre le sublime au sérieux, c'est faire confiance au sensible, malgré nos connaissances qui semblent le contredire (2018, §5⁵).

Enseignement et empathie

Dans cette réflexion, j'adopte une position différente de celle de mes études antérieures : alors que je me plaçais dans une attitude *critique* vis-à-vis du corpus littéraire et filmique, je propose ici de me mettre en *dialogue* non seulement avec lui, mais aussi avec les personnes qui s'y sont penchées. Cette nouvelle disposition analytique se situe dans la continuité de la recherche en éthique des arts tout en s'inspirant des théories de la réception.

Notons tout d'abord qu'il n'existe pas de consensus sur le fait que l'œuvre d'art susciterait de l'*empathie*, une *identification* avec les personnages ou un *jugement éthique* de la part du public. Dès les années 1980, Wayne C. Booth, dans *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, exhorte à tenir compte de l'éthos, c'est-à-dire de l'ensemble des caractéristiques avérées du personnage, et d'étudier la fiction comme une ren-

4. Ce qui rejoint d'ailleurs la dichotomie proposée par Ann Radcliffe, auteure de textes gothiques qui jouent expressément sur l'ambivalence émotionnelle : la terreur élargirait l'âme tout en réveillant les sens (à l'instar, j'ajoute, du spectacle sublime) tandis que l'horreur les annihilerait et rapetisserait l'âme (revenant à la portée d'un objet abject qui pousse vers le non-sens et la mort).

5. J'utilise la version en accès libre des Presses universitaires de Rennes, qui n'est pas paginée.

contre entre l'éthos de l'artiste et celui du public (1988, p. 8). Pour lui, il serait incomplet de n'étudier que les composantes esthétiques d'une œuvre d'art : examiner son « éthique » donnerait lieu à des analyses plus stimulantes. Deux ans plus tard, dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur estime que le roman, en soumettant le cadre moral « aux variations imaginatives propres à la fiction » (1990, p. 194), s'apparente à un « laboratoire éthique », lieu où l'on explorerait différents conflits et leur résolution imaginaire. D'après cette idée, le roman serait à la fois didactique et déontologique. Plus récemment, Paul Audi propose, dans *Créer*, le concept « esth/éthique » afin de « dégager les conditions subjectives dont relève l'alliance possible de ces deux grandes dimensions de l'esprit que sont l'éthique et l'esthétique » (2010, p. 26). Pascal Riendeau (2023) présente un bel ouvrage sur la question de l'éthique en littérature contemporaine, et plusieurs des conflits présentés dans mon corpus rappellent certaines de ses analyses. Dans l'introduction du collectif *Éthique, littérature, vie humaine*, Sandra Laugier indique quant à elle :

Le travail de la critique (littéraire) sera la recherche d'une définition de l'éducation donnée par l'œuvre, non pas au sens d'une édification de la transmission d'un contenu défini, mais au sens où cette œuvre elle-même apprend à son lecteur à la considérer, à vivre sa propre aventure (morale) de lecteur. Il faut en quelque sorte arriver à définir dans ce cadre une morale non moralisatrice (2006, p. 4).

Comme l'indique Sarah Copland (2021), avec l'éthique, ce sont non seulement les valeurs et l'intellect de la lectrice ou du public qui sont sollicités, mais aussi ses émotions et affects. On comprend ou on adopte plus naturellement l'éthos narratif si l'on se positionne dans une attitude empathique avec la construction fictionnelle. Éthique et empathie fonctionnent ainsi de concert : l'éthique (par l'éthos de l'artiste) est illustrée et discutée dans l'œuvre d'art, et l'empathie permet au public d'appréhender cette œuvre comme un laboratoire éthique. L'analyse des récits narratifs (textes ou films) invite donc à soupeser différents éthos et à se laisser traverser par les émotions qui naissent de ce contact. C'est explicitement, dans *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, que François Jost articule empathie et éthique : « [N]ous nous comportons avec les personnages comme nous le faisons dans la vie : moins en nous y identifiant qu'en forgeant avec eux des relations d'empathie ou de sympathie » (2015, p. 19). Comme « sans

méchant, pas d'aventure possible» (*ibid.*, p. 178), et comme il semble peu naturel de ressentir quelque forme de sympathie ou d'empathie pour un méchant, l'auteur en déduit que l'empathie serait à entendre comme un mode de *connaissance de* – plutôt que comme une *identification à* :

L'erreur de la théorie de l'identification est de croire que notre adhésion ou notre projection dans un personnage est inconditionnelle et totale. Or, d'une part, nous sommes prêts à lui accorder des circonstances atténuantes [...]. Mais, surtout, nous pouvons le comprendre sur un point sans forcément l'approuver, ou le comprendre et l'approuver, ou encore, ne pas le comprendre. Tout dépend à la fois de la capacité de la série à nous faire entrer dans sa tête ou dans son esprit et de notre propre système de valeurs (2015, p. 219).

Ainsi, l'éthos produit par la fiction n'a pas besoin d'être préaccepté par le public pour que ce dernier y adhère ensuite en cours de lecture/visionnage, du moment que l'œuvre a « la capacité » de « nous faire entrer dans la tête » du personnage. Marco Caracciolo, pour qui l'empathie serait l'un des mécanismes centraux de l'engagement avec une œuvre de fiction, la définit comme une stimulation mentale (ou prise de rôle) où un sujet « essaie » la perspective d'un autre sujet (2014, p. 183), réel ou fictif. Cependant, pour « entrer » facilement dans la tête du personnage, sa perspective doit être « suffisamment étrange » (*strange enough*), c'est-à-dire proche de nos propres attitudes cognitives, sans être pour autant ennuyeuse (car trop proche). Dans son étude, il se penche sur ces narrateurs dont la perspective est complètement étrangère à celle du commun des mortels : ils sont « illisibles » (*unreadable*) (*ibid.*, p. 185). Bien qu'il faille fournir plus d'efforts pour ressentir de l'empathie à leur endroit, il s'avère que les personnages illisibles sont seuls capables de susciter ce que préconise Victor Shklovsky : leur étrangeté sera à même de provoquer une désautomatisation de la lecture, une prise de conscience des objets qui nous entourent, et nous forcera à façonner une opinion originale vis-à-vis du laboratoire éthique qu'il nous est donné d'explorer. Or, comme le fait judicieusement remarquer Daniel Heath Justice quand il se penche sur le corpus autochtone, « [l']empathie n'est pas chose aisée : tensions, incompréhensions, blessures et conflits mettent en difficulté notre capacité à envisager la qualité d'autrui » (2018, p. 77). C'est donc de personnages illisibles que je parlerai dans ces pages, de personnages dont la parole et les actions seront difficiles, voire impossibles à saisir, dans l'espoir de révéler la propension qu'a ce corpus à stimuler et à ébranler.

Corpus et structure

Afin de rendre compte de la place investie par l'abjection et le sublime dans un corpus hybride – littéraire et filmique –, j'ai sélectionné une trentaine de paires d'œuvres représentatives de diverses pratiques, en français et en anglais, tout en visibilisant le corpus autochtone. Mon but étant de valoriser cette variété, je n'ai cherché ni l'exhaustivité ni une homogénéité qui ne serait d'ailleurs qu'un mirage – je propose, au contraire, de nourrir l'hétérogène et de mettre en dialogue des attitudes et points de vue opposés, différents ou complémentaires à l'égard de l'abjection et du sublime. Je conçois ce livre comme une tentative de décroisement entre les œuvres des différentes provinces, cultures, et nations au Canada, ce qui ne doit pas être interprété comme un désir de gommer les différences ni de favoriser une culture sur une autre. En tant que Canadienne de cœur et non de fait, j'estime plus stimulant de mettre en regard différentes positions culturelles que d'émuler des débats identitaires. Aussi, je m'émancipe des discours politiques et d'intérêt pour me positionner dans une relation de dialogue, émotionnel et intellectuel, avec ces œuvres qui ont marqué mon parcours de lectrice et de spectatrice de ce corpus foisonnant.

Du fait du nombre impressionnant d'ouvrages qui se sont déjà penchés sur les cinémas « nationaux » en les discriminant les uns par rapport aux autres, je ne ressens pas le besoin de m'épancher davantage sur la question, d'autant que c'est la diversité de leurs regards sur les spectacles abjects et sublimes qui m'intéresse. Cependant, j'aimerais prendre les devants sur de possibles critiques concernant mon corpus (hétérogénéité, amoralité, culture populaire, etc.). Oui, je l'assume, mon attention s'est arrêtée sur une grande variété de récits et j'examine, dans cette étude universitaire, des livres, films et séries consommés quotidiennement par le grand public. La raison est assez simple : tant les films d'auteur que les séries TV sont susceptibles de poser un regard original et fécond sur les questions de l'abjection et du sublime. En outre, les récits populaires sont à mon avis aussi dignes d'être analysés que les classiques : ils parlent *de* la société canadienne et *à* la société canadienne, et il me semble injustifié de les exclure pour la seule raison qu'ils ne s'adressent pas uniquement à un public prétendument « savant ». Jim Leach, dans *Films in Canada* (2006), prône une attitude analogue, bien qu'il s'exprime depuis son point de vue de Canadien anglophone (tandis que je suis une francophone, qui s'est « invitée » au Canada). Il estime

que la distinction entre les « cinémas nationaux » mène à une impasse et intitule une partie de son introduction « Blame Hollywood » : la tension entre les attentes commerciales et artistiques serait la cause de ce qu'il nomme le « retard » du cinéma canadien. Dans son anthologie, Leach tente de regrouper tout ce qui a été produit, filmiquement parlant, au Canada, et d'étudier le pays d'après ce qu'en dit cet ensemble de films⁶.

Quelques remarques sur le corpus autochtone que j'ai désiré voir représenté ici. Depuis mon arrivée au Canada, en 2012, j'ai beaucoup attendu avant d'oser me mettre en relation avec les cultures et littératures des personnes autochtones. Comme l'explique Justice, les histoires « nous rappellent qui nous sommes et où nous allons, seul ou en relation avec celles et ceux avec qui nous partageons le monde » (2018, p. 6). *Why Indigenous Literatures Matter* a pour but avéré de rendre présents ces récits autochtones car, « si nous sommes honnêtes quant à l'idée d'entretenir de meilleures relations que dans le passé – si nous sommes honnêtes en tant que pays et communauté multinationale, multiculturelle et multivocale –, nous devons [*must*] rediriger notre attention sur les voix, perspectives, et expériences autochtones » (*ibid.*, p. 159). En incluant ici deux récits autochtones – *Kuessipan* et *Monkey Beach* – et leurs adaptations, j'ose, pour la première fois de ma carrière, diriger mon attention sur ces perspectives autochtones, en français et en anglais, afin de montrer que les notions que je considère y sont représentées, bien que ce soit de manière sensiblement différente.

En somme, j'ai choisi ces paires de récits parce que le texte, le film ou la relation qui les lie m'a « parlé »⁷, parce que ces histoires m'ont fait ressentir quelque chose que j'avais oublié de ressentir, que j'avais relégué au stade inconscient ou auquel je m'étais interdit de réfléchir. En établissant ce corpus, je ne prétends pas que ces œuvres sont plus « valables » que d'autres dont je ne traite pas. En faisant des choix structurels, je ne cherche pas à réduire les défis et l'originalité de tel ou tel projet d'écriture ou de réalisation. Mon espoir est plutôt de parvenir à donner une idée de la vastitude des réflexions à l'égard de l'abject et du sublime, et de permettre aux émotions suscitées de trouver leur place dans la recherche sur la réception d'œuvres d'art au Canada.

6. Cela étant dit, je remarque qu'aucun film autochtone ni sur les personnes autochtones n'est cité dans son ouvrage.

7. Je dirais plutôt, à l'instar de Justice : « Pour le dire simplement : j'aime ces œuvres et je voulais écrire sur des œuvres d'art qui m'intéressent, me stimulent, me lancent des défis, et m'inspirent » (2018, p. 29).

Pour des raisons de clarté, j'ai réparti les études consacrées à la cinquantaine de récits retenus en deux volumes différents – qui incluent des micro-analyses de textes, bandes dessinées, films et séries TV⁸. Chaque chapitre est conçu de manière à pouvoir être lu indépendamment des autres et les deux ouvrages peuvent être parcourus ou survolés en fonction de l'intérêt de la lectrice pour un texte, un film ou une artiste sans que cela porte préjudice à la compréhension. J'ai élaboré l'ensemble de façon à pouvoir me concentrer sur les notions, certes, mais aussi mettre en valeur les procédés qui les transcréent⁹ : dans *L'abject sublime dans la transcréation au Canada*, je présente l'une et l'autre des notions, d'abord en synchronie (chapitres 1 et 2), puis entremêlées. Dans les chapitres 3 et 4, je montre comment l'abjection et le sublime s'articulent à l'échelle de l'individu en société, puis de la nature. Les œuvres étudiées ici touchent l'une, l'autre ou les deux notions, mais sans en faire leur propos principal. Je réserve pour plus tard la question de l'ouroboros notionnel qui s'impose au cœur d'un nombre important d'autres récits, plus singuliers encore¹⁰.

Par le spectacle de l'abject sublime, les œuvres dans lesquelles je propose maintenant de plonger provoquent une émotion forte, que l'on a pour réflexe premier d'occulter : elles tentent de nous faire renouer avec notre corps et nos intuitions, nous appâtent de leurs histoires curieuses dans le but de nous réveiller, de nous secouer, de nous ébranler. Ce choc provoqué par l'abject sublime nous conjure à sortir de l'apathie dans laquelle nous sommes engluées – et les émotions qui en découlent perdurent en nous, parfois bien malgré nous.

8. Le présent volume est un survol théorique de l'abjection et du sublime, que j'illustre à l'aide d'une analyse détaillée de vingt-huit textes et films. Dans le second volume, j'effectuerai une étude approfondie d'un corpus plus restreint, mais qui fait la part belle à l'ouroboros notionnel : *Indian Horse* (Wagamese, 2012 ; Campanelli, 2017), *Life of Pi* (Martel, 2001 ; Lee, 2012), la « constellation » *The Handmaid's Tale* (Atwood, 1985 ; Miller, 2017-2025 ; Nault, 2019 ; Atwood, 2019), trois adaptations de Denis Villeneuve (*Polytechnique* [2009], *Incendies* [Mouawad, 2003 ; 2010] et *Arrival* [Chiang, 2002 ; 2016]) et trois adaptations de David Cronenberg (*The Fly* [Langelaan, 1957 ; 1986] ; *Naked Lunch* [Burroughs, 1959 ; 1991] et *A History of Violence* [Wagner et Locke, 1997 ; 2005]).

9. Je ne reviens pas sur ce terme, que j'emploie comme synonyme d'« adaptation filmique ». Pour une justification, que j'espère pertinente, voir *De l'exclusion à l'abjection. Lisière et bas-fonds dans la transcréation québécoise* (2023).

10. Voir *L'ouroboros sublime abject dans la transcréation au Canada*, à paraître aux Presses de l'Université de Montréal.

CHAPITRE I

L'abjection, l'horreur

Dans ce chapitre, je m'intéresse aux représentations de l'objet abject, à comprendre comme source de répulsion et d'horreur. Je présenterai ici cette notion comme une donnée monolithique, bien qu'il ne soit pas tenable d'affirmer qu'elle le soit véritablement, puisqu'elle apparaît comme une méthode privilégiée pour résister aux injustices systémiques. Cependant, il me faut d'abord poser certaines bases si je veux ensuite plonger dans les récits où l'abjection s'entremêle au sublime.

Dans son monumental *Philosophy of Horror, Or Paradoxes of the Heart*, Noël Carroll tente d'expliquer le paradoxe tapi au cœur du genre de l'horreur : « Pourquoi quiconque voudrait-il être horrifié – même si c'est par une œuvre d'art ? » (1990, p. 158) On pourrait ajouter : pourquoi quiconque voudrait-il être dégoûté/terrifié/angoissé/etc. par l'art ? L'horreur provoque en effet un « plaisir déplaisant », dont Carroll ne manque pas de pointer les contradictions : elle « attire » et « repousse », suscitant à la fois « plaisir » et « déplaisir » (*ibid.*, p. 159). Force est d'admettre qu'un nombre important de textes et de films issus de la production artistique canadienne¹ offrent un paysage dans lequel ressortent, au détour d'une ligne ou d'un plan, des objets et actions dont l'existence même est intolérable. Dans *De l'exclusion à l'abjection* (2023), je me suis penchée sur la fabrique de l'exclusion telle qu'elle apparaît dans la fiction au Québec, pour ensuite montrer que la société repose sur le sacrifice des « humains gâchés² » pour bien fonctionner. René Girard a magistralement illustré,

1. Bien que ça ne lui soit pas propre, comme le prouvent les études portant sur l'abjection dans la culture artistique française.

2. Allant des marginaux aux parias et en passant par les boucs émissaires et autres « indésirables » (meurtriers, violeurs, minorités ethniques et de genre, étrangers, etc.). J'emprunte ce terme, en le traduisant, à Zygmunt Bauman dans *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts* (2004).

dans *De la violence à la divinité* (2007), l'utilité des boucs émissaires, dont le sacrifice permet la réunification sociale après une crise – affrontements et guerres, mais aussi cataclysmes naturels. Ces individus sont préalablement marqués ou désignés d'un signe qui représentera leur mise au ban subséquente : il s'agit de la marque abjecte. Cette marque les place dans un entre-deux intolérable, qui exige leur mise à mort.

Lorsque l'on parcourt le corpus critique traitant de l'abjection en anglais et en français, on relève des constantes que je résumerai rapidement. La notion d'abjection est formée à partir du préfixe latin «*ab-*» (signifiant «en bas» ou «au loin») et du verbe «*jacere*» («jeter»). L'abjection désigne donc un mouvement de rejet, un repoussement vers le bas, l'en-deçà, la terre. Théorisée par la philosophie, puis par les sociologues et les anthropologues, l'abjection suscite généralement de l'horreur, parfois doublée de dégoût, à l'égard d'une situation, d'un objet ou d'une personne. Pour Julia Kristeva, l'abjection place le sujet devant son incapacité à s'en prémunir alors qu'elle met en péril son identité, le poussant dans un état d'entre-deux, «ni sujet ni objet» (1980, p. 9). Le vertige occasionné par cet état ambivalent est décrit plus tôt par Georges Bataille, qui écrit que si l'être reconnaît l'existence d'un danger abject, il n'est pas toujours capable de s'en défendre : «[U]n sentiment de danger [...] nous place devant un vide nauséeux. Un vide devant lequel l'être est un plein, menacé de perdre sa plénitude, désirant et craignant également de la perdre» (1976, p. 88). Le dégoût qui résulte du contact avec l'objet abject est de l'ordre du réflexe : en fait, il s'agirait d'un moyen intuitif de se protéger contre des situations ou des aliments dangereux. Les objets qui suscitent l'abjection sont de natures variées (excréments, liquides corporels, cadavre, etc.), mais certains sont établis, régis par la culture et l'instauration de tabous : Kristeva en déduit que l'abjection peut provenir d'un franchissement de frontières métaphoriques (acceptable/inacceptable, humain/animal, vie/mort, hygiène/salissure).

C'est cependant avant tout notre corps, avec ses sécrétions, sa vie organique et sa mort en devenir, qui se rend abject à notre insu. Je cite la description puissante que donne Colin McGinn de ce mécanisme :

Le corps humain en tant que tel, ses sécrétions et excréments pernicieuses, ses pulsions sombres, sa surface poilue comme celle d'un animal, son intérieur infernal, ses bruits et odeurs involontaires – tout répugne viscéralement. Incapables d'accepter la réalité de notre existence organique, nous la projetons sur des groupes extérieurs qui sont alors tenus de l'exhiber (2012, p. 14).

Cette incapacité à se défendre de l'horreur de vivre avec notre corps sous-tendrait donc le rejet que subissent les humains gâchés et autres marginaux que j'ai étudiés dans *De l'exclusion à l'abjection*. Les sentiments suscités par la représentation fictionnelle de l'abjection vont de la pitié à la honte, du mépris à l'horreur, et ils peuvent être appréhendés au moyen de l'étiquette de « malsain », que l'on attribuerait à l'œuvre qui nous dérange. Ce concept, sur lequel se penche David Roche, rappelle éminemment les valeurs intrinsèques de l'« abjection » :

Les personnifications du malsain sont des métaphores non seulement de différentes pathologies [...], mais aussi du fonctionnement de la société de consommation. Le malsain participerait à différents « entre-deux » de plus en plus problématiques pour le sujet, « entre-deux » où l'on trouverait, d'un côté, le « sain », la surface, la société de consommation, et le besoin, et, de l'autre, le « malsain », les profondeurs, l'angoisse existentielle et le désir (2008, p. 83).

Ces binômes oppositionnels m'intéressent d'autant plus qu'ils se rapportent tous, d'une manière ou d'une autre, aux récits les plus abjects de mon corpus. Roche rappelle ici l'idée développée par Julia Kristeva et Mary Douglas avant elle selon laquelle c'est dans les interstices, dans l'« entre-deux » que se loge le malsain (ou l'abject). Dans *Purity and Danger*, Douglas s'attarde en effet sur la question de la transition et des rites qui jouent, temporairement, avec la limite :

Le danger réside dans les états transitoires parce que la transition n'est ni un état ni un autre, elle est indéfinissable. La personne qui change de statut est, en elle-même, un danger, et elle exhale ce danger aux yeux des autres. Le danger est contrôlé par des rituels qui séparent précisément cette personne de son statut antérieur, la ségrègent le temps du passage, puis déclarent publiquement son entrée dans le nouveau statut (1966, p. 119-120).

Les gens qui se soumettent à ces rituels visant à accéder à un nouveau statut social sont assimilés à de dangereux hors-la-loi : ils sont contraints de rester en bordure du village et se comportent de manière amoral, voire bestiale. Si l'énergie de ces rites de passage est ici bornée *autour* du village, on peut également souligner, à l'instar de Michel Foucault dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), qu'il existe des états transitoires *à l'intérieur* de la société. Dans son essai sur l'esthétique abjecte, Rina Arya combine ces différentes idées en notant que non seulement l'abjection opère comme puissance menaçante pour l'identité, mais qu'elle se place de plus en plus dans un franchissement des limites :

L'abject a un pouvoir durable sur le sujet, le menace de dissolution. Cette menace potentielle perdure tout au long de la vie et caractérise notre relation avec le monde extérieur. Les phénomènes qui rôdent dans les marges de l'existence incluent les excréments, le vomi, le cadavre – qui représente la menace suprême. Dans la mesure où ils proviennent du corps, ces phénomènes organiques sont abjects, car ils transgressent la limite entre la vie et la mort (2014, p. 27).

On a donc écrit bien des choses sur le concept d'abjection, pris dans une acception monolithique (c'est-à-dire négative), et il ne me reste plus qu'à ajouter un détail concernant le corpus filmique. Si l'on conçoit que le « corps » du film – son image et sa bande-son – est à la fois matériel et absent, le média filmique est de fait intrinsèquement abject :

Le problème du public n'est pas tant que l'objet soit perdu ou absent, mais qu'il n'est jamais complètement perdu, jamais assez distant ou absent. Maurice Blanchot (1981) indique que l'image n'est pas un substitut représentatif de l'objet, mais qu'elle est plutôt – comme le cadavre – la trace matérielle ou résiduelle de l'échec de cet objet à disparaître complètement (Shaviro, [1993] 1994, p. 17).

En comparant l'image cinématographique au cadavre, Steven Shaviro suggère que tout film (re)produit, métaphoriquement, un processus abject. La posture du public serait alors masochiste puisqu'il mettrait volontairement son identité en péril, au risque d'être avalé par l'image. Non sans ironie, l'auteur exhorte ainsi à réformer la critique filmique en une approche « masochiste, mimétique, tactile et corporelle, plutôt que psychanalytique, mettant l'accent sur les théories du sadisme et de la séparation » (*ibid.*, p. 56). Pour lui (et il est rejoint en cela par Noël Carroll), « ce qui inspire le public de films est sa passion pour la perte de contrôle provoquée par l'abjection, la fragmentation et la subversion identitaire » (*ibid.*, p. 57).

C'est bien une perte de contrôle que recherchent les cinq paires de récits examinés dans ce chapitre, et je me dois d'avertir la personne qui lira ces pages : un grand nombre de descriptions et sèmes abjects sont des plus choquants, puisqu'il s'agit de viols, de génocide, de torture et de cadavres. Je m'intéresserai d'abord à *Crash!* (Ballard, [1973] 2017 ; Cronenberg, 1996), récit qui fait l'apologie, outre de la violence, de la dissémination de liquides corporels sur la voiture accidentée. Je me tournerai ensuite vers *Les sept jours du talion* (Senécal, 2002 ; Podz, 2010), récit horrifique où le père d'une fillette violée se venge sur le « monstre » qui l'a tuée ; puis sur *Un dimanche à la piscine à Kigali | Un dimanche à*

Kigali (Courtemanche, [2000] 2002; Favreau, 2006), qui relate de plus ou moins près le génocide du Rwanda, dans un style repu de scènes abjectes. Enfin, avec l'étude diachronique de *Cadavres* (Barcelo, 1998; Canuel, 2009) et de *Lac Mystère* (Michaud, 2006; Canuel, 2013), je conclurai sur le contact avec le cadavre pour expliquer que l'absence de la réaction attendue – l'horreur, le rejet – entérine l'abjection de l'individu. Dans tous ces récits, le corps décrit/montré est constamment fragmenté, l'identité est instable, on peut à tout moment en venir à tuer ceux que l'on aime ou à trébucher sur un corps mort : ces différents visages de l'abjection se répercutent sur la manière dont la lectrice et le public, ces grands masochistes, concevront ensuite leur propre corps.

1. *Crash!*

Une grande partie de la réception critique de *Crash!* (Ballard, [1973] 2017; Cronenberg, 1996) s'interroge sur la question du corps – de sa mortalité à sa sexualité, en passant par l'accouplement corps humain/machine. Les fluides, qui se répandent du corps plus ou moins volontairement, rappellent à l'être humain sa déchéance inexorable et ce sont avec eux que j'amorcerai mon étude de l'abjection, tant ils sont omniprésents dans cette paire de récits. Dans son analyse intitulée *Le corps souillé. Gore, pornographie et liquides corporels*, Éric Falardeau présente le rôle que jouent les fluides tels que le sperme, le sang et les liquides séminaux dans les genres filmiques du gore et de la porno :

[L]es fluides corporels sont à la fois objets de dégoût et de fascination précisément parce qu'ils sont nous et extérieurs à nous, détachés. Ils réfèrent à ce moment où nous n'étions que fluides (la conception et la gestation impliquent le sperme, le sang, les menstrues, etc.) et celui où nous ne serons plus que fluides (la putréfaction transforme le corps en une masse indifférenciée de chair et de liquides) (2019, p. 127).

D'après l'auteur, le gore et la porno cherchent à « rendre visible ce que l'organisme cache en lui (le sperme, le sang, les organes) et parfois les éléments étrangers (objets, virus, parasites) » (*ibid.*, p. 57), c'est-à-dire ce que la peau a pour fonction de dissimuler et de protéger. De ce fait, la monstration des liquides corporels a pour but de provoquer une réaction – horreur, excitation sexuelle, rejet – et c'est justement de cette réaction mixte, entre attirance et répulsion, que le roman de James G. Ballard tire sa renommée.

Blessure érotique

Crash! présente une large variété de scènes choquantes, évoquant la fascination que d'aucuns éprouveraient pour les accidents mortels et les marques qu'ils laissent sur le corps humain. La recherche d'accidents, rattachés à leur potentiel sexuel/sadique³, devient la raison de vivre des protagonistes du roman, et l'excitation qu'ils en tirent dépasse toute autre expérience humaine. Ce constat fait dire à Barbara Creed que dans *Crash!*, « la blessure est à la fois fétiche et érotique » (1998, p. 177). Avec son mouvement circulaire, le texte de Ballard s'ouvre et se ferme sur la mort d'un ancien accidenté de la route, Vaughan, instigateur d'une nouvelle forme de jouissance qui mêle pulsion de mort, voyeurisme et plaisir régénérant. Dès les premiers paragraphes, on se rend cependant compte que le narrateur est aussi fasciné que son maître par les accidents de la route mortels – ces derniers s'avèrent rapidement les seuls stimuli à pouvoir provoquer son orgasme. Devant le cadavre de son ami, il résume ainsi cette fascination :

Vaughan unfolded for me all his obsessions with the mysterious eroticism of wounds: the perverse logic of blood-soaked instrument panels, seatbelts smeared with excrements, sun-visors lined with brain tissue. For Vaughan, each crashed car set off a tremor of excitement, in the complex geometries of a dented fender, in the unexpected variations of crushed radiator grilles, in the grotesque overhang of an instrument panel forced on to a driver's crotch as if in some calibrated act of machine fellatio. The intimate time and space of a single human being had been fossilized for ever in this web of chromium and frosted glass (Ballard, p. 5-6)⁴.

Cette obsession que Vaughan a transmise à Ballard (le narrateur) est celle de la sexualité abjecte, une sexualité qui se vautre dans la blessure et la chair ouverte, qui s'enduit d'excréments et écrase l'entrejambe de l'accidenté dans une sorte de fellation sépulcrale.

Le narrateur et sa femme Catherine trouvent ainsi un déclencheur sexuel dans l'alliage ultraviolet entre blessure et machine, ce qui

3. Barbara Creed (1998) rappelle que le pouvoir d'excitation de l'accident mortel n'est pas une nouveauté de l'ère postmoderne, qu'il remonterait (au moins) à Zola (l'auteure cite *La bête humaine*, où une protagoniste est obsédée par ces événements traumatiques) et traverserait les siècles (comme le montre le travail des surréalistes, par exemple).

4. Pour les textes de fiction en anglais, j'ai pris le parti de garder les originaux afin d'en conserver toute l'essence et de laisser s'exprimer l'entrelacs culturel et linguistique qui fait la richesse de mon corpus. Je remercie, une fois encore, l'équipe des PUM, pour leur ouverture d'esprit.

les mène rapidement à chercher, tels des charognards, des épaves de voitures fraîchement accidentées. Dans un style clinique, l'auteur mêle incessamment relations sexuelles et accidents, poussant Terry Harpold à constater que ce « catalogue de fluides suscités par des états de crise » sera difficile à transcrire à l'écran⁵. En effet, l'interminable écoulement des différents liquides et leur permanence à travers l'odeur et la trace indélébile véhiculeront l'abjection, allant jusqu'à faire de l'ombre aux descriptions de victimes démembrées, pourtant particulièrement notables dans le texte.

Fluides corporels de la crise

Se remémorant sa première petite collision en présence de sa femme, le narrateur souligne à quel point le vomissement de Catherine avait constitué, pour lui, le degré suprême de l'érotisme :

This pool of vomit with its clots of blood like liquid rubies, as viscous and discreet as everything produced by Catherine, still contains for me the essence of the erotic delirium of the car-crash, more exciting than her own rectal and vaginal mucus [...]. In this magical pool, lifting from her throat like a rare discharge of fluid from the mouth of a remote and mysterious shrine, I saw my own reflection, a mirror of blood, semen and vomit, distilled from a mouth whose contours only a few minutes before had drawn steadily against my penis (Ballard, p. 9-10).

Le vomi, que le corps rejette quand il est malade ou en proie à un dégoût irrépressible, s'apparente, dans l'ensemble de la critique, à un catalyseur avéré de l'abjection. Or, au lieu d'en être écœuré, le jeune homme y découvre un univers fascinant, représentant « l'essence du délire érotique » généré par l'accident. Plus encore que tout autre fluide, notamment génital et anal (qui font pâle figure à côté), cette « flaque magique » venant d'un « mausolée mystérieux » revêt un sens éblouissant : le narrateur y voit reflétée sa propre existence et se sent excité à l'idée de l'orifice d'où il provient (la bouche), lequel étant également le lieu de son orgasme.

5. « Ce roman est un catalogue de fluides suscités par des états de crise : sang, vomi, mucus rectal et vaginal, huile, liquide de refroidissement. Et par-dessus tout : sperme ; séché, signature craquelée sur les sièges des voitures, sur les tableaux de bord, durcissant l'entre-jambe des jeans encrassés de Vaughan, bavant le long des housses de sièges » (Harpold, 1997, n. p.).

Si le vomit a ici une vertu magique et fascine le narrateur, il est rapidement supplanté par l'odeur du sperme, emblématique du personnage de Vaughan, qui plane sur le roman et introduit une synesthésie abjecte dans plusieurs scènes d'importance⁶. L'attention portée aux sécrétions humaines est donc immédiate et prégnante, et le narrateur s'avoue très excité quand il pénètre dans la voiture de Vaughan pour la première fois : « *I looked down at his semen-strained trousers, excited by this automobile marked with mucus from every orifice of the human body* » (*ibid.*, p. 123). Généralement relégué au champ pornographique, le sperme prend une ampleur capitale au cours de ces scènes où, conduit par Ballard dans toute la ville, Vaughan fornique à l'arrière de sa voiture avec des prostituées, puis avec Catherine – la femme de Ballard. Sous l'œil complice et voyeur du narrateur, l'éjaculation du maître est investie d'un pouvoir régénérateur : « *As I looked at the evening sky it seemed as if Vaughan's semen bathed the entire landscape, powering these thousands of engines, electric circuits and private destinies, irrigating the smallest gestures of our lives* » (*ibid.*, p. 174). Dans ces passages, c'est le regard (« *I looked down* », « *I looked* ») qui donne toute sa puissance au liquide, mais, au lieu de détourner les yeux, Ballard s'en délecte et se noie dans une mer de lumière.

Les descriptions du sperme du narrateur entérinent finalement le pouvoir de cette sécrétion. Plusieurs scènes vraisemblablement écrites dans le but de choquer les bonnes mœurs suscitent une fascination pour ce liquide de l'orgasme masculin. Je me contenterai de citer le passage de l'acte sexuel entre Ballard et Vaughan, à la fin du récit :

As I moved in and out of his rectum the lightborne vehicles soaring along the motorway drew the semen from my testicles. After my orgasm I lifted myself slowly from Vaughan [...]. Still parting his buttocks, I watched my semen leak from his anus across the fluted ribbing of the vinyl upholstery (*ibid.*, p. 185).

Si le passage des voitures sur l'autoroute provoque l'orgasme, la sensation de plénitude du narrateur est véritablement induite par l'écoulement

6. Les exemples sont si nombreux que j'abandonne l'idée d'en faire le décompte. Je ne citerai donc que la scène de la simulation d'accident pendant laquelle Vaughan éjacule en public (« *Vaughan [...] was standing among the empty seats, eyes still fixed on the wrecked car. Below his waistband a pool of semen darkened the crotch of his trousers* » [Ballard, p. 112]) et celle où, excité par la découverte d'accidents mortels, Vaughan éjacule aux côtés de Ballard (« *The fresh scent of his well-showered body was overlaid [...] by the tang of Vaughan's semen moistening the crotch of his trousers as we passed the first of the automobile crashes* » [*ibid.*, p. 153]).

du sperme de l'orifice jusqu'au vinyle. L'écriture, clinique, s'attarde sur l'anus de Vaughan et décrit avec précision le trajet du liquide séminal jusqu'aux sièges. Passif, puisque c'est le passage des voitures qui aspire ce que contiennent ses testicules, le narrateur se repaît (« *I watched* ») d'une association anus-sperme-vinyle qui, chez d'autres, causerait le dégoût.

Créativité du sperme

Bien qu'il soit étonnant que l'importance du sperme soit tant diminuée dans l'adaptation de David Cronenberg, cela était nécessaire pour que le film ne soit pas interdit aux salles grand public. Mieux encore : *Crash!* remporte le Prix spécial du jury à Cannes en 1996 et a fait couler beaucoup d'encre depuis, tant au sein des sphères averties que dans le cadre universitaire. Certes, de nombreuses scènes de sexe sont présentées, et ce, dès l'ouverture du film, où Catherine et Ballard apparaissent au milieu de leurs ébats sexuels avec d'autres partenaires, puis l'un avec l'autre. Cela étant dit, et malgré la teneur globalement érotique du film, on perd de vue la synesthésie du texte, et la place allouée aux autres liquides que le sperme est largement atténuée, sinon ignorée. Le réalisateur déplace ainsi son attention sur la morbidité et le contact avec la mort, préfigurés par l'attirance pour les accidents de la route dans le texte. Ainsi, le film se concentrerait plutôt sur la question du désir (et du plaisir), dans notre monde post-industriel, comme l'avance Barbara Creed :

Crash! explore puissamment et avec conviction les points de contact entre désir, sexe et mort accidentelle – c'est-à-dire la mort qui représente, dans les termes du personnage, une « libération », une « intensité insoutenable », une soudaine collision dans laquelle tous les systèmes se confondent. Cronenberg nous demande de considérer la nature du désir dans ce monde post-industriel, postmoderne (1998, p. 175).

Ici, le sujet postmoderne est décrit dans sa quête d'une expérience marquée par la simulation, la brutalité, l'obscénité, la perversité et la mort – des sujets tous abjects de nature⁷. Alors que Michael Grant voit l'accident de voiture comme une messe inversée, la répétition compulsive

7. Selon les mots de l'auteure, « le désir est l'antagoniste des idéaux romantiques de vérité, de beauté et de totalité ; le désir du sujet postmoderne aspire à une expérience marquée par la division culturelle crash [*crash culture division*], par la simulation, la brutalité, l'obscénité, la perversité et la mort » (Creed, 1998, p. 175).

d'un scénario identique (1998, p. 182), Mikita Brottman et Christopher Sharrett soulignent la compulsion de répétition de ces scènes de mort que recherchent inlassablement les protagonistes (2002, p. 127). Dans *Cronenberg on Cronenberg*, le réalisateur explique l'idée fondamentale de son film :

Dans *Crash* ! Je dis que si quelque rude réalité t'enveloppe, plutôt que de te laisser écraser, détruit ou diminué par elle, embrasse-la ! Développe-la et amène-la encore plus loin qu'elle voulait aller par elle-même. Regarde si ça peut devenir une réussite artistique. S'il n'y réside pas quelque chose de positif (Rodley, 1992, p. 201).

La fétichisation de l'accident de voiture permettrait donc de « s'emparer d'une sexualité régénérante en même temps que de nouvelles manières de créer et d'imaginer » (Brottman et Sharrett, 2002, p. 127). Ainsi, la monstration de l'abjection par Cronenberg est aussi bien désirante qu'elle est censée être sublime et régénératrice. Néanmoins, je ne pense pas que cela suffise à insuffler dans le film l'idée d'un pouvoir régénérant de l'abjection, déception que partage une critique abondant en ce sens : « L'esprit apocalyptique du film est profondément athée et pessimiste, en référence au refus postmoderne des conceptions sacrées et idéologiques de la réalité, dépeignant une culture absolument séparée de tout mysticisme passé » (*ibid.*, p. 128). Cela étant dit, l'interrelation entre Éros et Thanatos, à travers l'accident de voiture, reste bien présentée.

L'esprit apocalyptique abject est introduit dès les premières séquences du film. Après avoir successivement couché avec sa caméraman puis sa femme, James se trouve pris dans un accident : il fonce dans la voiture d'un homme, qui est expulsé par le pare-brise jusque dans la sienne. Dans cette scène, où alternent trois types de plans, la caméra s'attarde d'abord sur le visage choqué de Ballard, pour ensuite changer de focale et révéler le visage de l'autre conducteur, sans vie, à l'arrière-plan. Deux autres gros plans sont entremêlés à ceux de Ballard, ébahi : la main sanglante du mort et l'emblème du capot de la voiture défoncée de Ballard. Cet enchaînement de *cuts* lie la mort de l'homme à la machine et la victime au survivant, mais le montage accentue surtout le décalage entre l'horreur que devrait provoquer la mort abominable de cet homme et l'apathie de Ballard – signe avant-coureur de sa passion à venir pour le déchirement de la chair par la machine. Il est ici fasciné par le résultat de ce qui vient de se produire.

Plus tard, Vaughan demande au jeune accidenté de l'aider dans un certain « projet de recherche » qui aurait pour but de « refaçonner le corps humain à travers la technologie », ce qui s'avère n'être qu'une provocation de la part de Vaughan, lequel désire en réalité découvrir l'ampleur du potentiel sexuel libéré au moment d'un décès provoqué par un accident violent. L'accident est vu non pas comme quelque chose d'horrifiant, mais comme une source de fascination, parce qu'il ouvre à un potentiel créatif infini. S'ensuit une série de scènes de voyeurisme : Ballard regarde Vaughan maltraiter sexuellement des femmes à l'arrière de sa voiture, ce qui adapte le potentiel sadique et misogyne du roman ; les protagonistes se ruent sur le lieu d'accidents de la route mortels ; Vaughan prend des photos des différents accouplements de Ballard, etc. La violence de Vaughan augmente graduellement après qu'il a rencontré Catherine, puis une collision envoie Vaughan dans le décor : sa voiture défonce la balustrade d'un pont et tombe à pic sur un bus. Vaughan meurt donc à la fin du film, obligeant les protagonistes à rechercher par eux-mêmes la violence régénérante. Le récit de Cronenberg se ferme sur une course-poursuite entre Ballard (dans la voiture de Vaughan, qu'il a rachetée à la décharge) et Catherine. L'issue est l'accident (non léthal) de la jeune femme. Cependant, la portée abjecte est tant déplacée sur des plans sexuels assez attendus que le potentiel transgressif du texte est perdu, à mon avis, dans l'adaptation. Malgré cela, l'abjection reste tangible, provoquant une pléthore de réactions de rejet de la part de la critique cronenbergienne : « *Crash!* est un cauchemar compulsif, un film sur la fin de la culture et de l'histoire, un *road movie* de l'apocalypse » (Creed, 1998, p. 131).

Qu'il s'agisse de l'obsession pour les fluides abjects ou pour la contemplation active de la mort violente, cette paire de récits tisse des liens étroits entre sexualité et morbidité, deux champs de l'expérience humaine qui, bien que l'on cherche souvent à les taire, fonctionnent ici de concert. L'abjection correspond aussi bien au sentiment de répulsion qu'inspire l'objet abject qu'à la désirabilité paradoxale de cet objet. C'est ce qu'ont compris les protagonistes de *Crash!*, qui n'hésitent pas à sauter le pas et à plonger dans l'abjection. Comme le rappelle Mary Douglas, la salissure constitue également une manne de pouvoir :

Chaque culture doit cultiver ses propres notions de salissure et de souillure et les mettre en contraste avec les notions de structure positive, qui ne doivent jamais être enfreintes. Parler d'une confusion sur le Sacré ou le Sale est un non-sens total. Mais il reste évident que les religions sacralisent

souvent ce qui est en soi sale, ce qui était autrefois rejeté avec horreur. Nous devons, de ce fait, nous demander comment le sale, autrefois source de destruction, peut être considéré comme source de création (1966, p. 196).

2. *Les sept jours du talion*

Dans le roman de Patrick Senécal *Sur le seuil* (1998 ; Tessier, 2002), sur lequel je me suis penchée dans *De l'exclusion à l'abjection*, la portée horrifique est atténuée par le fait que le récit est placé sous l'égide du fantastique. Il en est tout autrement pour *Les sept jours du talion*, publié quelques années plus tard (2002) et adapté en 2010 par Daniel Grou, alias Podz, un réalisateur qui s'est révélé parfaitement capable de donner vie, à l'écran, à l'horreur répandue dans le texte. *Les sept jours du talion* relate la vengeance d'un père contre le violeur et meurtrier de sa fille Jasmine, alors âgée de huit ans. Pendant sept jours, Bruno Hamel, chirurgien et père de famille modèle, fera souffrir ce « monstre » de toutes les manières imaginables, et envisage de lui donner la mort avant de se livrer à la police. Chacune des mutilations qu'il fait subir à son « patient » est rendue plus abjecte encore par l'odeur de pourriture qui envahit rapidement le chalet où Bruno s'est enfermé avec le monstre, ainsi que par l'intrusion, de plus en plus vive, de souvenirs traumatiques : par le passé, Bruno a été témoin de la lapidation d'un chien enragé et a dû vivre avec un dégoût profond pendant de nombreux mois. Ce résumé permet de remarquer immédiatement que l'abjection est diffractée sur différents plans et temporalités du récit : elle préside aux souvenirs de Bruno concernant le chien enragé, se répercute dans la destruction du corps de la fillette, atteint ensuite le violeur pour enfin se répandre sur le corps et les traits mêmes de Bruno.

Étudiant la place accordée à ce genre dans la production cinématographique québécoise depuis les années 1990, Gina Freitag et André Loiselle expliquent que ces « contes filmiques de l'horreur » se sont certes imposés au Québec grâce à des conditions économiques et culturelles particulières (2013, p. 193), mais que le genre de l'adaptation filmique renforce en plus la dimension horrifique, provoquant un « effet d'inquiétude » dû à la perception que l'on a, en palimpseste, de l'écrit original :

Une source est toujours plus familière que l'autre dépendamment de l'ordre dans lequel les productions sortent ou sont appréhendées – et un récit est généralement préféré à l'autre. Le résultat est souvent un effet d'étrangeté (*uncanny effect*), où la familiarité de l'original est rendue étrangère par

le processus d'adaptation. Peu étonnant, de ce fait, que l'effet horrifique des adaptations soit plus percutant, puisque l'atmosphère volontairement déstabilisante de la narration originale est augmentée par l'effet d'étrangeté de l'adaptation. En effet, l'anxiété créée par le conflit entre la norme et le monstrueux inquiétant, qui est à la base de toute fiction d'horreur, est amplifiée par l'opposition entre la narration *écrite* et l'adaptation *audiovisuelle* (*ibid.*, p. 194, italique dans le texte).

Si les romans de Senécal suscitent un sentiment d'horreur, selon les critiques, c'est pour la raison principale que le « monstre » qui perpètre l'impensable n'est pas un « autre », comme dans les films de zombies, mais le « même ». En outre, le lieu où se produit l'impensable n'est pas « ailleurs », mais bien « ici ». À cet égard, David Roche explique que « [c]e qui inquiète particulièrement le sujet, c'est la proximité du corps étranger (ou du psychopathe), qui peut envahir son corps (ou sa maison), d'où son désir de se préserver de l'intrusion en rejetant l'intimité que le sujet partage avec son propre corps » (2008, p. 30). *Les sept jours du talion* maximiserait donc une phobie grandissante pour les dangers du quotidien et du « normal » : ce qui est familier (le fait que le violeur monstrueux soit un Québécois « pure laine ») devient la source principale de la panique (Freitag et Loisel, 2013, p. 197). Sous le « pure laine » se trouve un impensable (le violeur en série), sous le normal se trouve une pléthore de pulsions réprimées qui ne demandent qu'à devenir patentes, sous l'apparence de la douceur gisent haine et monstruosité. C'est à ce genre d'abjection que l'on a affaire avec cette paire de récits, une abjection qui réverbère une peur croissante dans la province du Québec et qui se manifeste dans *Les sept jours du talion*.

Corps souillé, corps-rien

L'état cadavérique du violeur, l'apathie totale de celui qui, d'homme pacifique et juste, devient un bourreau sadique sont minutieusement décrits par Senécal et transcrits par Podz. En transformant « la chair en viande, en matière objective et abjecte, détachée et détachable » (Falardeau, 2019, p. 81), ces scènes font sombrer la lectrice et le public dans l'horreur la plus totale. Dans ces passages où le sang, les excréments et les viscères se répandent, « le corps devient une matière malléable » (*ibid.*), catapulte dans des régions innommables et sombres l'être (autrefois) humain. La première description abjecte d'un corps ne concerne cependant pas le violeur, mais bien la fillette qu'il a tuée.

Quand il envisage le cadavre de sa fille, Bruno est envahi par une sensation d'*Unheimliche* puisque, bien qu'il la « reconnaisse » immédiatement, il est impossible pour lui de voir sa fille dans ce corps sans vie :

Il la reconnut tout de suite, et pourtant ce n'était pas elle. Ce n'était *plus* elle. Ce qui lui creva d'abord le cœur fut sa nudité. Elle portait encore sa robe bleue, mais celle-ci était trop en lambeaux pour recouvrir décemment ce petit corps qu'il connaissait par cœur, qu'il avait lavé des milliers de fois dans leur bain... Mais maintenant, il était si... *souillé*! Chaque fois que Jasmine se faisait un petit bobo et qu'elle rentrait dans la maison en pleurant, Bruno en avait mal à l'âme. Pourtant, cette fois, il y avait tellement d'ecchymoses, tellement de sang... et elle ne pleurait pas! Pourquoi ne pleurait-elle pas, elle devait tellement souffrir! Lorsqu'il vit autour de son cou son bandeau bleu à cheveux, celui que Sylvie lui avait attaché le matin même en la conjurant de ne pas le perdre, il sut qu'elle était morte (Senécal, p. 5, italique dans le texte).

Le terme « souillé⁸ » est ici italisé : la petite fille est réduite à néant, car son corps, tendrement soigné et lavé des « milliers de fois », apparaît maintenant comme souillé, ravagé. Les souvenirs des moments de tendresse passés (la mère attachant le bandeau bleu, le père soignant les bobos) sont entremêlés à leur envers horrifiant : le bandeau est devenu un objet de torture, le bobo s'est transformé en ecchymoses sanglantes. « Il sut qu'elle était morte » tombe ainsi comme un couperet, concluant cette description du corps mutilé de Jasmine qui, encore quelques heures auparavant, ravissait ses parents. Les mots « cœur », « âme » reviennent à plusieurs reprises dans des expressions figées, amorçant le long processus de déshumanisation de Bruno à partir de sa découverte du cadavre. À cet instant, il décide qu'il fera souffrir, selon la loi du talion, celui qui est la cause de toute cette perte, de ce déferlement de souillure. Dans le film, lorsqu'il trouve le corps de Jasmine, Bruno comprend immédiatement ce qui s'est passé. Les nombreux gros plans s'attardant sur les parties du corps de la fillette, dont les mains sont attachées par le bandeau bleu, le sang sur les cuisses témoigne de la focalisation du père, constatant les conséquences de la violence intolérable subie par sa fille. L'absence de bruits rend la scène encore plus oppressante et la caméra portée, qui passe de l'un à l'autre des stigmates

8. D'ailleurs présent dans le titre de l'étude de Falardeau, ce terme fait référence au champ du malsain, à la différence de son synonyme neutre « sale ».

reçus par l'enfant, renforce le sentiment de rejet et l'incrédulité ressentie devant la dévastation du corps aimé.

Lorsqu'il s'attarde ensuite sur le visage de Jasmine, le narrateur signale : « Jamais il n'avait vu sa bouche si tordue. Et son regard... Vide en apparence, mais tout au fond des prunelles subsistait l'horreur... Comment pouvait-il y avoir une telle émotion dans les yeux d'un enfant ? Celui qui avait fait *ça* n'avait pas seulement tué sa fille, il lui avait détruit l'âme » (*ibid.*, p. 10, italique dans le texte). Les mots manquent à l'instance de focalisation et le déictique « ça », encore souligné par l'italique, fait référence au concept freudien, ramenant au champ des pulsions et fantasmes refoulés car tabous, interdits. Recouvrant tout ce que la lectrice peut imaginer de plus détestable, le démonstratif « ça » est ainsi plus percutant que toute description minutieuse du cadavre de la fillette : il est difficile de concevoir un état plus déplorable que celui que nous nous représentons alors. Répété, le terme « âme » acte encore la destruction du sacré par la souffrance subie/infligée. S'ensuivent de longues réflexions sur la monstruosité du tueur, dorénavant appelé « le monstre », qui se trouve progressivement associé aux jappements du chien qui, pour avoir déchiré le visage d'un petit garçon, avait été torturé quelques années plus tôt sous les yeux de Bruno.

À plusieurs reprises, le corps de l'autre victime (le monstre) est subéquemment décrit – toujours dans la perspective dénuée d'empathie du sadique qu'est devenu le père de Jasmine. Au cinquième jour, il contemple le corps détruit du violeur :

Le monstre était devenu une loque. Plusieurs traces de flagellations s'étaient infectées malgré les onguents et suintaient de pus, dont celle qui balafrait la joue. Le sexe était en charpie, le corps étendu dans un mélange d'urine, de merde et de sang. Les yeux creux et vides fixaient le plafond. La peur avait disparu, laissant place à une vacuité troublante. Quand Bruno s'approcha de lui, il ne tourna même pas la tête (*ibid.*, p. 203).

Ici, les termes « loque », « traces » et « charpie » décrivent la destruction du corps tandis que « mélange », « creux et vides » et « vacuité » font référence à l'absence, à la négation de toute « âme », à l'indéterminé sur lequel s'arrête Julia Kristeva dans son étude du cadavre abject. Après avoir fait preuve d'une créativité immense pour réduire son ennemi à néant, Bruno contemple avec apathie cet être qui « ne ressemblait plus à grand-chose » (*ibid.*, p. 259). S'ensuit un « inventaire », depuis la perspective du chirurgien, de l'état de sa victime : « le corps couvert de

zébrures rouges, les deux genoux cassés et gonflés, le sexe déchiqueté, la fente crasseuse sur le ventre, le nez cassé, l'œil droit arraché; le tout souillé de sang, de pus, d'urine et de merde» (*ibid.*). «Souillé», à l'instar de celui de Jasmine, le corps torturé ne ressemble plus ni au monstre ni à «un malheureux être humain qui souffrait»: «C'était... rien. Rien du tout. Pourtant, il détestait ce rien, le méprisait, voulait le réduire en miettes, mais cette haine était frustrante car, justement, Bruno avait l'impression qu'elle portait sur du vide» (*ibid.*). L'on passe ainsi du «ça», renvoyant aux pulsions inconscientes, au «rien», au «vide», entérinant la réification du violeur.

Dans l'adaptation de Podz, le corps mutilé est montré par des gros plans de ses blessures ou de l'opération que lui impose le chirurgien. À la fin du film, on observe à plusieurs reprises l'ensemble depuis le plafond de la salle de torture: un corps immobile et nu, placé en position fœtale, baignant dans le sang et les excréments. Un autre procédé filmique renforce encore la pertinence des notions de négation et de néant: des cartons noirs viennent ponctuer les *cuts* après que sont dévoilées les tortures les plus importantes ou les analepses sur le commissaire de police qui recherche Bruno et sa victime. La facture du film de Podz, aux couleurs très sombres et à la bande sonore minimaliste (plus de la moitié du film est silencieuse), amplifie le discours consacré au silence et au néant. Les *cuts* alternent avec des travellings qui détaillent notamment le résultat des tortures subies par le violeur. L'esthétique est ainsi très sobre, proche du documentaire, et l'on peut affirmer que si le cadavre du violeur s'apparente à une «loque», à «rien du tout», l'esthétique choisie par Podz renforce ce constat et enfonce progressivement le public dans une tristesse abyssale.

Les sept jours de l'abject

Si l'on prend le récit dans l'ordre des sévices subis par le meurtrier de Jasmine, on observe que Senécal décrit méticuleusement les formes de tortures les plus susceptibles de provoquer une importante réaction de dégoût. En outre, il a construit son récit autour d'une gradation de l'abjection et de la violence qui la cause. Ainsi, à la fin de la première journée, seul un des genoux du violeur est écrasé à l'aide d'une masse – en rétribution à un sourire arrogant de sa part, qui fait déferler, en Bruno, un «fleuve déchaîné [...] détruisant tout sur son passage. Et cette inondation dévastatrice se fit dans le plus complet, le plus effroy-

able des silences » (*ibid.*, p. 95). Notons à cet égard que l'ensemble des interactions entre Bruno et Lemaire, dans le film, sont silencieuses : quand le tortionnaire veut communiquer avec sa victime, il écrit son message sur une feuille de papier. Jamais il ne répond ni aux attaques verbales ni aux supplications du meurtrier de Jasmine, qui, quant à lui, ne cesse de crier ou de geindre tout au long des sept jours.

Le deuxième jour, Bruno souille son prisonnier : il lui urine dessus en imaginant les sévices qu'il a fait subir à sa fille. Ce passage laisse place au discours indirect libre du protagoniste :

Bruno continua de se vider sur son prisonnier, les yeux étincelants... C'est comme ça qu'il a éjaculé dans ma fille, ce salaud d'enculé ? Peut-être même *sur* elle ? Hé bien, c'est à mon tour maintenant de l'éclabousser, de le salir, de le transformer en boue ! Et Bruno, la bouche tordue en un rictus mauvais, pisse toujours, sur le ventre, les jambes, et surtout le visage du monstre, tandis que ce dernier, plié en deux, les mains au ventre, hoquette pour retrouver son souffle tout en crachant l'urine qui lui entre dans la bouche (*ibid.*, p. 128, italique dans le texte).

Le fait que l'urine entre dans la bouche de l'homme blessé est évidemment censé provoquer le dégoût – l'urine étant un liquide abject, bien qu'elle figure aussi comme un fantasme sadique courant dans la pornographie. Ici, l'urine est employée – comme plus tard les excréments – dans le but de salir (de « transformer en boue ») et n'est qu'une étape préliminaire à l'escalade de violence.

Au troisième jour, Bruno flagelle son prisonnier et les gémissements du chien deviennent audibles⁹ ; au quatrième jour, il l'opère d'une colostomie. Cet épisode est particulièrement abject puisque, en plus d'avoir subi une opération qui altère les frontières de son corps, le « monstre » ne sera dorénavant plus capable de retenir ses selles, qui lui tomberont dessus. Le chirurgien jouit de sa souffrance et s'adresse ici directement à lui : « *La boue appelle la boue. Tu as sali ma fille, tu as souillé son corps et son âme... Alors à ton tour d'être souillé, sale ordure, à ton tour de te souiller toi-même ! Tu n'es qu'une merde infâme, alors POURRIS DANS*

9. Il s'agit du souvenir d'un moment de torture dont Bruno a été témoin : « Soûl de haine, [Bruno] recommence à frapper. Cinq flagellations atteignent le ventre et les cuisses ; deux frappent le visage, lacèrent le front et le nez près de l'œil, ainsi que la joue jusqu'au menton... Le monstre se remet à pousser des cris qui deviennent de plus en plus faibles... et derrière chacun d'eux, Bruno perçoit encore le gémissement animal, comme si son double invisible frappait simultanément un chien tout aussi invisible... » (Senécal, p. 146)

TA MERDE!» (*ibid.*, p. 165, italique dans le texte). Le même jour, Bruno découpe le sexe de sa victime avec un scalpel, se transformant en véritable pervers sadique. Cette description souligne en effet son absence complète d'empathie devant une souffrance extrême :

Les cris du monstre n'ont plus rien d'humain, et Bruno s'énervé de plus en plus, incapable d'atteindre cet autre échelon dans l'échelle de la satisfaction, incapable de jouir de sa torture, emporté par un raz-de-marée de furie qu'il n'arrive pas à contenir malgré son scalpel de plus en plus dévastateur. [...] Défiguré par la rage, Bruno s'élance et plante son scalpel dans le scrotum du monstre. La lame traverse un testicule et se fige dans la table de bois. Le hurlement de chien cesse aussitôt. Le monstre a perdu connaissance (*ibid.*, p. 193).

La monstrosité de Bruno est mise en exergue par la répétition du mot «incapable», suivi par le détail de cette incapacité (de jouir plus encore de l'action de faire souffrir quelqu'un). Passivité («emporté», «n'arrive pas à contenir») et laideur («défiguré») sont également présentes tandis que le chirurgien reproduit la vengeance abjecte de l'un de ses voisins ayant massacré, à coup de batte de baseball, un danois enragé qui avait défiguré son garçon¹⁰. Au cinquième jour, Bruno arrache un œil au «monstre», avec autant d'intérêt que s'il tuait une mouche. Au sixième, il poursuit ses tortures au scalpel, provoquant les plaintes (imaginaires) du chien, suivi d'une hallucination d'horreur pure :

Ce n'est plus sur de la chair nue et sanglante que Bruno s'acharne mais sur de la chair poilue... Bruno arrête de frapper et, halluciné, regarde enfin attentivement son prisonnier.

Ce n'est plus le monstre... C'est un chien... Un énorme chien noir ensanglanté, les deux pattes antérieures enchaînées, qui jette de longs hurlements d'agonie...

Bruno se met à respirer rapidement, à s'en brûler les poumons. La nausée revient, plus forte que jamais, et le tonnerre lui martèle toujours la tête.

Non, ce n'est pas le tonnerre... Ce sont les coups, les coups sourds qu'il assénait au monstre, ces coups dont l'écho continue d'emplir la pièce...

À ses pieds, le chien hurle toujours, la langue pendante...

Une peur effroyable, comme jamais il n'en a ressenti dans sa vie, saisit le médecin (*ibid.*, p. 300-301).

10. Les témoins de l'extermination du chien ressentent l'abjection si fort qu'ils sont pris de nausée. Or, quand Bruno torture lui-même un autre être humain, sa haine le rend absolument apathique: le fait de ne pas ressentir de dégoût devant la souffrance du violeur rend ainsi Bruno abject, au même titre que sa victime.

C'est à ce moment que le basculement se produit en Bruno. Envahi de « nausée » et de « peur effroyable », le chirurgien prend soudainement conscience du fait qu'il est devenu le monstre. En conséquence, pas de vengeance au septième jour – alors qu'il avait prévu de tuer le violeur dans un apogée de souffrances. Il se rend à la police sans atteindre la jouissance sadique absolue qu'il espérait. Malgré cet échec, plusieurs formes d'abjection ont été incorporées au programme de torture organisé par Bruno : le contact avec les liquides abjects, l'écoulement du sang, la destruction de parties du corps (genoux, pénis et yeux), la transgression des limites corporelles (lacérations et colostomie), et le maintien en vie de la victime (perfusions d'antibiotiques qui retardent artificiellement le moment d'une septicémie).

Des monstres

Dès l'instant où la haine l'envahit, Bruno devient imperméable à tout autre sentiment : il torture atrocement un autre homme dans le but avéré de jouir de sa souffrance, et il n'éprouve ni regret ni dégoût – juste une excitation telle qu'il est contraint de s'enivrer pour s'endormir. Cependant, comprenant qu'il ne ressentira pas le plaisir attendu en avilissant le corps du violeur, Bruno est progressivement envahi par le souvenir d'un acharnement analogue et par les cris atroces d'un chien agonisant sous les coups.

Au sixième jour, Bruno fait un rêve où le *Guernica* de Picasso représente la scène de torture du chien, mais avec lui comme tortionnaire (et non son voisin Denis Bédard). Dans le rêve, l'homme s'apparente au diable, avec sa « silhouette plus animale qu'humaine », « des sabots qui entouraient la batte », des « excroissances sur la tête [qui] ressemblaient vraiment à des cornes » – bref, « un mélange grotesque d'homme et de taureau » (*ibid.*, p. 257). Quand l'homme-taureau se retourne, « [h]orripilé, le médecin reconnut ses propres traits dans ce visage vaguement humain. Le double dévisagea Bruno avec un regard dans lequel se mêlaient haine et désespoir » (*ibid.*, p. 258). La terreur doublée de dégoût de se voir sous les traits d'un monstre fige temporairement Bruno dans ses efforts de vengeance et, bien qu'il torture son prisonnier une dernière fois, il se rend à la police sans avoir réussi à l'achever. Alors que Bruno sort de la maison, son état est tel que les policiers pensent qu'il s'agit du prisonnier :

L'homme qui se tenait sur le seuil sortait de l'enfer : les vêtements sales et fripés, la peau tachée de sang et de souillures, les rares cheveux et la barbe de plusieurs jours hirsute, et le visage si blanc, les yeux si cernés, si rougis... Pendant un bref moment, tous les policiers crurent qu'il s'agissait de la victime. Mais lorsqu'ils reconnurent enfin ce masque effrayant, une épouvante incrédule apparut sur chacun des visages, y compris celui de Mercure (*ibid.*, p. 327-328).

Dans le texte, on passe donc du souvenir du chien enragé à sa punition inhumaine par le voisin de Bruno, du meurtre de Jasmine au comportement monstrueux de son père. Dans le film, puisque Bruno tient la carabine au moment où il se livre à la police, il n'y a aucune ambiguïté quant à son identité : le commissaire lui intime l'ordre de jeter son arme avant de l'emmener.

Si le chien disparaît du film, Podz conserve cependant l'idée de l'animal blessé et anéanti : au lieu de convoquer une scène de torture dont Bruno aurait été témoin et de semer un doute sur l'humanité (ou l'animalité) du violeur qui se mettrait à aboyer comme une bête, le réalisateur insère quatre scènes représentant la lente putréfaction d'une biche dans la forêt qui entoure le chalet où Bruno s'est enfermé avec sa victime. Cette charogne apparaît au deuxième jour, alors que Bruno vient d'uriner sur le corps de sa victime, dont un des genoux, montré en gros plan, s'avère particulièrement enflé. Quand il voit la biche écrasée sous un arbre, Bruno ne réagit pas, mais la caméra s'attarde longuement sur son visage immobile. Il va ensuite nourrir son prisonnier qui, affalé sur le sol, penche la tête et lape sa nourriture comme un animal. Au troisième jour, Bruno menace le monstre avec sa carabine et tire plusieurs fois derrière lui : la biche réapparaît au plan suivant. Bruno s'en approche : et un gros plan montre que les yeux sont crevés et que la charogne est plus décomposée que la première fois. Dégouté, Bruno la cache sous des branchages. Comme en réponse à cette scène, il rentre au chalet et bat son prisonnier avec une chaîne en métal. Avant de procéder à l'opération la plus abjecte de son programme, Bruno tente de se débarrasser de la carcasse de biche (qui a émergé de sous les branchages) en la jetant dans le lac. Son état est si décomposé qu'il manque toute une partie de son corps, dont ses entrailles. Bruno opère ensuite le violeur après lui avoir injecté du curare (une substance paralysante) afin qu'il ait parfaitement conscience de ce qu'on lui fait subir (une colostomie). Enfin, le corps de la biche est filmé une dernière fois, flottant dans l'eau, après que Lemaire a avoué avoir tué trois autres fillettes, ce qui lui vaut

d'être étranglé par Bruno. Les plans qui représentent le cadavre de biche étayent les sentiments d'aliénation et d'inquiétude qui poursuivent le protagoniste, à l'instar du *leitmotiv* du chien torturé dans le roman : refoulant sa culpabilité, mais incapable de s'arrêter, il espère, dans un premier temps, pouvoir cacher l'abjection (le cadavre de biche) pour finalement laisser la police l'arrêter sans mettre son plan à exécution.

L'abjection et la monstrosité sont présentées comme susceptibles, dans ces deux récits, de se transmettre d'un corps à un autre, nous liant irrémédiablement dans l'horreur de la chair meurtrie et souffrante. Nous sommes donc, ici encore, placées devant l'exploration des réactions paradoxales que suscite l'abjection – le rejet et l'attrance –, d'autant plus pertinentes qu'elles reflètent l'état d'esprit de gens qui, sans toujours se l'avouer, aiment la consommer. L'engouement pour ce genre de récits¹¹ – à l'instar des genres du gore et de la porno qu'étudie Falardeau – constitue bien un engouement pour l'abjection qui, je le rappelle, séduit autant qu'elle révulse.

3. Un dimanche à la piscine à Kigali

Bien que les actions abjectes telles que le meurtre et la torture, dans *Les sept jours du talion*, ou l'attrance pour le morbide, dans *Crash!*, soient portées par des personnages bien définis dans les cas évoqués précédemment, l'abjection est sans cesse au cœur de la société explorée par les récits de manière générale. Cela n'est pas très étonnant si l'on conçoit que pureté et pollution (dont découle parfois l'abjection) sont en fait réglementées par la raison sociale. Dans *Purity and Danger*, Mary Douglas cherche à définir si la pollution et les rites de purification sont intrinsèques à toutes les religions, ou si certaines en sont exemptes, et si elles diffèrent entre les cultures. Pour l'auteure, les rites de purification et de rejet de l'impur forment le socle de l'ordre social :

[L]es rites de purification et d'impureté créent une unité d'expérience. Loin d'être une aberration, éloignée du projet central de la religion, ils contribuent positivement à l'expiation. À travers eux, des schémas symboliques deviennent fonctionnels et sont déployés publiquement. À l'intérieur de ces schémas, des éléments disparates se voient reliés entre eux et les expériences disparates revêtent du sens (1966, p. 2).

11. En 2017, Sénégal dépassait le cap du million de livres vendus depuis son premier roman d'horreur, *5150, rue des Ormes* (1994), sans compter les ventes à l'étranger.

Ainsi, l'ordre social est bâti autour de l'abjection, et les pollutions et tabous serviraient à protéger la société, à lui donner du sens. Pour résumer l'argument de Douglas, toutes les religions n'honorent pas identiquement leurs divinités : certaines mettent par exemple en place des « rites sales » (*ritual uncleanness*) afin de purifier les humains. C'est le cas en Inde, où, pour ce faire, on s'enduit de bouse de vache : comme la vache est un dieu, même ce qu'elle produit de plus vile peut agir comme purifiant. Ainsi, on n'attribue pas de valeur ontologiquement abjecte, sale ou repoussante aux objets – y compris les excréments de certains êtres choisis. L'abjection présumée d'un objet dépendrait plutôt de l'usage que l'on en fait. Douglas illustre son propos en prenant l'exemple des chaussures, qui ne sont pas sales en elles-mêmes, mais que l'on jugerait repoussantes si on les plaçait au centre de la table à manger ; la nourriture n'est pas dégoûtante en soi, à moins qu'elle ne se trouve étalée dans les draps de notre lit. En résumé, notre comportement vis-à-vis de la pollution est une réaction de condamnation de l'objet ou de l'idée qui vient brouiller les classifications qui nous sont chères (*ibid.*, p. 45).

J'aimerais mettre en regard cette relativité de l'abjection et la paire de récits *Un dimanche à la piscine à Kigali* / *Un dimanche à Kigali* (Courtemanche, [2000] 2002 ; Favreau, 2006). L'épidémie de sida en Afrique et le génocide du Rwanda y sont décrits comme les résultats d'une construction sociale consciente, voire volontaire, dans l'abject – idée qui est exprimée depuis la perspective d'un Canadien, Valcourt. Dans *Kigali*¹², sur fond d'hécatombe de sidéens, deux « ethnies »¹³ s'affrontent violemment : les tensions montent entre Hutus et Tutsis, et ces derniers sont rapidement perçus comme des « cafards » à éradiquer. En cela, ces récits tiennent un discours éminemment « éthique », selon

12. Étant donné que les titres diffèrent, je désignerai la paire d'œuvres par le seul nom de la ville.

13. La différence ethnique serait une invention des Européens colonisateurs, fondée sur des distinctions racistes, et ce, malgré le fait que les Tutsis et les Hutus ont toujours partagé langue, religion et coutumes. Pour les colonisateurs (notamment les Allemands et les Belges), les Tutsis (aux traits censément plus fins) auraient émigré depuis l'extérieur du Rwanda (peut-être d'Égypte) et seraient donc plus proches des Européens que les Hutus : pendant la période coloniale, ils jouissent d'une position hiérarchique supérieure aux Hutus, qui n'avaient pas le droit d'aller à l'école, de travailler dans l'administration, etc. Ce n'est qu'avec le départ des colonisateurs, après la Seconde Guerre mondiale, que les Hutus prennent le pouvoir. Sur ces questions, voir notamment l'article de Nicki Hitchcott (2019).

l'acception qu'en donne Sandra Laugier, à savoir une « perception affinée et agissante, [une] éducation de la sensibilité » (2006, p. 195). Cependant, ces deux œuvres, destinées au public occidental, posent également un problème sur lequel la critique s'est beaucoup penchée : la légitimité de l'art à représenter l'Holocauste et sa capacité à le faire sans voyeurisme. En cela, la posture de Gil Courtemanche diffère grandement de celle de Robert Favreau, ce qui permet de poursuivre la discussion sur l'abjection de manière méta-artistique. Après m'être arrêtée sur les deux « fléaux » abjects décrits dans le roman, je proposerai une réflexion croisée sur le problème de la *représentation* d'un génocide au sujet duquel on ne dispose pratiquement d'aucun document d'archives¹⁴, problème encore dédoublé par la position tiers-mondiste des deux artistes et de leur public cible.

Deux fléaux rwandais

Une opposition forte entre la société « qui compte » (les personnes aisées venant de pays tels que la France, la Belgique ou le Canada) et celle qui « empeste » est instituée dès l'*incipit* du roman. Elle se matérialise par leur séparation géographique, délimitée par l'hôtel de luxe et sa piscine : « Tout autour de la piscine et de l'hôtel se déploie dans un désordre lascif la ville qui compte, celle qui décide, qui vole, qui tue et qui vit très bien merci » (Courtemanche, p. 11). Les expatriés s'adonnent ici quotidiennement à ce qui est interdit dans leur pays (voler, tuer) et nombreuses sont les descriptions de leurs exactions – et de l'impunité révoltante avec laquelle elles sont perpétrées. Non loin de cette « ville qui compte » grouille une autre ville, reléguée « juste assez loin de la piscine » pour ne pas importuner et « empester » les « gens importants » : « des milliers de petites maisons rouges, hurlantes et joyeuses d'enfants, agonisantes de sidéens et de paludéens, des milliers de petites maisons qui ne savent rien de la piscine autour de laquelle on organise leur vie

14. Comme le montre Piet Defraeye dans son article sur l'adaptation de Favreau, on n'a retrouvé qu'une poignée d'enregistrements de scènes du massacre. Alors que les tensions montaient, la plupart des journalistes ont fui le pays, nombre de ceux qui sont restés ont été assassinés, et seuls les témoignages des survivant·e·s permettent de se faire une idée, approximative, de la teneur des atrocités. La représentation d'un génocide dont on a si peu rendu compte soulève donc un important problème éthique, car l'œuvre d'art risque d'infléchir notre système heuristique en prenant la place des souvenirs de l'événement tel qu'il s'est réellement produit. Voir notamment les pages 84-87 et 92 de la réflexion de Hitchcott.

et surtout leur mort annoncée» (*ibid.*, p. 12). Deux fléaux sont donc ici mis en opposition : le fléau moral des expatriés, le fléau physique des Rwandais-e-s. Alors que le génocide n'a pas même été évoqué par le narrateur, une odeur de cadavre se dégage déjà de la scène où prostituées et clients se prélassent autour du bassin :

Il y a du vautour dans ces militaires au crâne rasé à l'affût au bord d'une piscine qui est le centre de l'étal, là où s'exhibent les morceaux les plus rouges et les plus persillés, autant que les flasques et les maigres bouts de chair féminine dont l'unique distraction est ce plan d'eau. Dans la piscine, le dimanche et tous les jours vers cinq heures, quelques carcasses rondouillettes ou faméliques troublent l'eau sans se douter que les paras n'ont peur ni de la cellulite ni de la peau que seule l'habitude retient aux os (*ibid.*, p. 13).

Ce n'est pas l'eau qui attire ici cette faune, mais bien « les bouts de chair », « les carcasses » et « les morceaux les plus rouges et les plus persillés » : ces « vautours » que sont les militaires assemblés autour de la piscine vont plus tard violer et démembrer les cadavres des Tutsies qu'ils tuent, semble-t-il, avec grand plaisir¹⁵.

Valcourt, un journaliste canadien en exil au Rwanda, s'est entouré de nombreux amis rwandais qui ressassent, en buvant de la bière, ces « massacres qu'ils prévoient avec l'assurance des météorologues et du sida qui les ronge comme des prophètes de l'Apocalypse » (*ibid.*, p. 20). Valcourt, lui, voudrait parler d'autre chose, mais son ami Raphaël – dont le frère meurt du sida – lui rappelle : « Nous en sommes à la fin des temps, rongés par deux cancers, la haine et le sida. Nous sommes un peu comme les derniers enfants de la terre... » (*ibid.*, p. 21). À travers cette référence à l'ouvrage de Frantz Fanon¹⁶, Raphaël nomme explicitement ces fléaux qui rongent le pays : la « maladie » (que personne n'ose nommer et qui a longtemps été considérée comme une invention) et la « haine » interethnies. La première est ce qui a amené Valcourt au Rwanda, et il s'agit même de sa seule véritable passion :

15. Le roman a été unanimement critiqué à cause de son obsession pour les scènes de tortures sexuelles. Extrêmement nombreuses, elles sont en effet présentées avec une focalisation pornographique et nombre de détails abjects. Sur cette question et un recensement des textes qui vont dans ce sens, voir Defraeye (2013) et Heike Härting (2008).

16. Dans *Les damnés de la terre* (1961), Fanon analyse les tenants et aboutissants de la violence coloniale et appelle à l'émancipation du tiers-monde.

Valcourt avait découvert avec effroi que plus du tiers des adultes de Kigali étaient séropositifs. Le gouvernement niait ses propres statistiques. Les sidéens vivaient dans l'opprobre, la honte, la dissimulation, le mensonge. Seules quelques personnes tentaient de faire face à ce cataclysme et, paradoxalement, c'étaient des curés et des religieuses (*ibid.*, p. 27).

Alors que les missionnaires distribuent des préservatifs à tour de bras, les hommes politiques nient la cause du « cataclysme » et les personnes atteintes du virus sont réduites à finir leur vie en parias ou à prétendre ne pas être infectées, participant à la dissémination de l'épidémie. Une scène particulièrement marquante à cet égard représente les derniers instants de Méthode, un jeune sidéen de trente et un ans, qui demande à Valcourt de filmer son ultime témoignage :

Je suis tutsi, vous le savez, mais avant tout, je suis rwandais. Je vais mourir dans quelques heures, je vais mourir du sida, une maladie qui n'existait pas il y a quelques années selon le gouvernement, mais qui déjà me défaisait le sang. Je ne comprends toujours pas très bien comment la maladie fonctionne, mais disons que c'est comme un pays qui attrape tous les défauts des gens les plus malades qui le composent et que ces défauts se transforment en maladies différentes qui s'attaquent à une partie du corps ou du pays. [...] Nous nous disons que la maladie, c'est pour les autres, et nous baissons, baissons comme des aveugles, la queue toute nue dans le ventre de la maladie. Moi je vous dis, et c'est pour cela que je veux vous parler avant de mourir, que nous serons des millions à mourir. Du sida, bien sûr, [...] mais surtout d'une maladie pire, contre laquelle il n'existe pas de capote ou de vaccin. Cette maladie, c'est la haine. Il y a dans ce pays des gens qui sèment la haine comme les hommes inconscients sèment avec leur sperme la mort dans le ventre des femmes qui la portent ailleurs, dans d'autres hommes et dans les enfants qu'elles conçoivent (*ibid.*, p. 69-70).

En dépeignant ce cycle inébranlable de l'infection, Méthode sous-entend que l'abjection de son peuple est à la fois physique et morale. En comparant la déchéance du corps du sidéen et celle de la société rwandaise, le jeune homme annonce qu'ils disparaîtront toutes les deux de l'une ou de l'autre des maladies. D'ailleurs, il avait revendiqué plus tôt qu'il préférerait mourir du sida plutôt que haché par une machette : « C'est le sort qui attend tous les Tutsis. Il faut partir ou mourir avant l'Holocauste » (*ibid.*, p. 51). Cet Holocauste sera, d'après lui, non pas « scientifique, froid, technologique, chef-d'œuvre terrifiant d'efficacité et d'organisation », « monstre de la civilisation occidentale » tel que l'ont connu les Juifs, mais bien un « Holocauste barbare, le cataclysme des pauvres, le triomphe de la machette et de la massue » (*ibid.*). Et

Méthode de ne laisser planer aucun doute quant à la teneur des horreurs qui seront subies : « Ce serait sale, laid, plein de membres tranchés, de ventres de femmes déchirés, d'enfants aux pieds coupés pour que ces cafards ne puissent plus jamais marcher et combattre » (*ibid.*, p. 51-52).

Le sida, cette maladie qui ne laisse aucune autre échappatoire qu'une mort dans la souffrance, est donc préférable à la menace qui sourd dans la première moitié du roman – ni plus ni moins qu'un Holocauste. Bien que les premières actions génocidaires ne soient décrites qu'à la fin du texte, un vent de mauvais augure sous-tend la tension séculaire entre Tutsis et Hutus. Ainsi, l'histoire de Gentille, la jeune femme dont Valcourt tombe amoureux, exprime-t-elle bien comment, au cours des siècles, il était tour à tour préférable d'être né dans l'une ou l'autre des ethnies. Hutu dans un corps de Tutsi, l'ancêtre de Gentille avait tout fait pour « purifier » leur sang. Être hutu était alors un véritable « cauchemar », un « destin tragique » : « Écoles interdites, mépris des Blancs, carrières et ambitions bloquées. Il ne permettrait pas que ses fils et les fils de ses fils fussent à jamais des êtres officiellement inférieurs, des nègres de nègres » (*ibid.*, p. 38). Les Hutus, ces êtres *officiellement* inférieurs, ces parias institutionnalisés¹⁷, sont relégués aux marges abjectes jusqu'à ce qu'ils prennent les rênes de la politique, inversant les pôles abjects/élus.

Torture et jouissance

En plus de ces fléaux, l'entremêlement entre torture et jouissance perpétue le malaise généré par le roman. Je montrerai, en m'appuyant sur l'étude aussi précise que pertinente de Piet Defraeye, que le film de Favreau se détourne vigoureusement d'une telle attitude. Placée au centre d'un roman maintes fois critiqué pour sa portée pornographique et sadique, la sexualité est toujours violente et dissymétrique, même quand il s'agit d'une relation amoureuse comme celle qui naît entre Valcourt et Gentille. Obnubilé par la serveuse de l'hôtel, Valcourt se dissout à son approche :

Et soudain, son odeur l'atteignit. Il chavira, bousculé, envahi de partout, doigts tremblants, jambes flageolantes, corps mouillé, comme en proie à une attaque de malaria, mais avec une érection si soudaine et si douloureuse

17. Sur la création de l'abjection de groupes d'humains gâchés, voir le chapitre 1 de *De l'exclusion à l'abjection* (2023).

qu'il laissa échapper un sourd gémissement. Ce qui tenait ensemble toutes les parties de son corps pour faire de lui un être humain s'était dissous. Seul demeurait un amas incontrôlable d'enzymes, de glandes, de molécules (*ibid.*, p. 42).

Le narrateur se métamorphose en amas abject : en plus des *topoi* du coup de foudre (se sentir « chavirer », avoir les doigts « tremblants » et les jambes « flageolantes »), Courtemanche compare les symptômes du désir violent provoqué par l'odeur de Gentille à une maladie courante en Afrique (la malaria), pour finalement s'arrêter sur l'érection on ne peut plus douloureuse de Valcourt. S'ensuit la dissolution d'un corps qui ne s'apparente plus qu'à un « amas incontrôlable » : cet homme est hors de lui, ses liquides gastriques se répandent, ses glandes sont à l'air libre, ses molécules deviennent autonomes. La description de l'éclatement ressenti par Valcourt au moment du coup de foudre est de l'ordre du biologique, voire du moléculaire. Il n'y a plus une tête, un estomac, un cœur, mais des enzymes, glandes, molécules, tiraillées par un désir abyssal pour la jeune Hutue – on retrouve ce même traitement du corps dans les scènes de viol et de torture.

Le désir est donc immédiatement présenté comme une source de destruction, et nombreux sont les passages où, sans plus rien de métaphorique, l'annihilation du corps coïncide avec le plaisir du bourreau. On parcourt alors une série de sévices dominée par le « *pornographic gaze* » (Härting, 2008, p. 69). Afin de pousser Gentille et Valcourt à fuir, leur ami Cyprien dépeint la fin qu'aura la jeune femme entre les mains des Hutus insurgés si elle reste au Rwanda (d'après les stéréotypes racistes, Gentille a la beauté propre aux Tutsis) :

[I]ls ne regarderont pas ta carte, ils verront tes fesses, tes jambes, tes seins, ta peau pâle et ils se feront la Tutsie et ils appelleront leurs amis pour qu'ils se la fassent aussi. Et toi, tu seras allongée dans la boue rouge, les jambes écartées, une machette sur la gorge, et ils te prendront, dix fois, cent fois, jusqu'à ce que tes blessures et ta douleur fassent disparaître ta beauté. Et quand les blessures, les meurtrissures, le sang séché t'auront enlaidie, quand tu ne seras plus qu'un souvenir de femme, ils te jetteront dans le marais et tu y agoniseras rongée par les insectes, grignotée par les rats ou déchiquetée par les buses (Courtemanche, p. 103).

Cette prédiction (car c'est un peu comme cela que finira Gentille) expose le châtiment qu'elle subira pour avoir ressemblé à une Tutsie et la délectation des bourreaux à détruire son corps. Dans le monde décrit par Cyprien, le désir déclenche naturellement viols et tortures,

et la haine pour l'autre ethnie gomme si bien toute humanité que les cadavres ne méritent pas même de sépulture. C'est ainsi de manière extrêmement crue que Georgina, la femme du même Cyprien, sera violée et découpée par des miliciens, qui obligeront ensuite ce dernier à lui « donner du plaisir » avant de l'exécuter à coups de machettes. Laissés aux « chiens errants et affamés [qui] se gliss[ent] silencieusement et se f[on]t un festin de ces chairs que les humains leur offr[ent] avec tant d'insouciance » (*ibid.*, p. 111), les corps sont réduits aux actes de torture et de copulation forcée que l'auteur prend soin de détailler.

Dès le chapitre 11, le génocide commence à ronger les alentours de Kigali. Tel un poème de Baudelaire, le cadavre d'une jeune Tutsie, dévorée par les fourmis, frappe la vue de Valcourt :

À une dizaine de mètres du barrage, Valcourt vit le corps d'une femme allongé dans l'herbe longue qui bordait la piste rouge. Il s'arrêta. Son fichu orange, son pull rouge vif et sa jupe verte, couleurs du drapeau rwandais, auraient pu composer un joli tableau primitif si elle n'avait fait que dormir, épuisée par une longue journée occupée à biner. Ses longues jambes étaient écartées, les genoux couverts par sa culotte blanche tachée de sang. La jupe verte était remontée jusqu'aux hanches et une large trace de sang coagulée partait du sexe. Une machette précise avait tranché la gorge dans laquelle des centaines de fourmis rouges se faisaient déjà un nid (*ibid.*, p. 209).

Cette description, méticuleuse et froide, de l'état de la dépouille reproduit le style des témoignages des femmes rescapées du génocide. À la recherche de Gentille, Valcourt questionne en effet ces victimes, qui décrivent leur viol, l'assassinat des maris et enfants, en des termes « cliniques » : ces femmes racontent « avec un luxe de détails qui donn[ent] le frisson, comme si elles rédigeaient le rapport de leur propre autopsie. Elles évoquaient les pires mutilations et les plus perverses agressions avec un calme, une distance qui les rendaient encore plus atroces » (*ibid.*, p. 254). Peut-on dès lors estimer que seul un style cynique et froid serait capable de rendre compte des horreurs perpétrées lors du génocide ? Quelle est la légitimité de l'auteur à utiliser, dans sa fiction, le même ton distancié que celui employé par des victimes réelles, réitérant ce qu'ont subi les Rwandais-e-s, pendant cent jours, en 1994 ? À la fin du roman, c'est tout Kigali qui, par métonymie, pourrit : « La ville s'offrait comme un gigantesque cadavre. Chaque rue possédait sa fosse commune, que les travailleurs masqués fouillaient pendant que les caméras tournaient. Valcourt guidait les journalistes de fosse en fosse » (*ibid.*, p. 279).

La posture de l'adaptateur remédie largement aux problèmes éthiques posés par le roman. Dans son film, Favreau se place à l'extrême inverse de Courtemanche, puisqu'aucune scène de torture n'est directement montrée, bien que leurs conséquences (sur le couple Georgina-Cyprien d'une part, et sur Gentille de l'autre) ne soient pas atténuées. D'après Defraeye, « l'obscénité des images de violence ou de génocide rend cette imagerie littéralement ob-scène (hors-scène), c'est-à-dire qu'elles appartiennent à un discours culturel traditionnellement obscurci ou exclu » (2013, p. 98). S'il porte bien sur la violence du génocide, le film se questionne surtout sur l'avenir du couple Valcourt-Gentille et son effondrement après les événements. Quand il arrive dans la cabane où Gentille a été violée et torturée, des jours durant, par son ancien caméraman, Valcourt imagine le calvaire subi par son aimée. Dans cette scène, trois temporalités se mêlent : celle de Valcourt qui, après le génocide, retrouve les vestiges du supplice de Gentille (ces plans sont présentés par l'entremise d'un filtre terne) ; celle de Gentille, torturée hors champ ou dans l'ombre, d'après ce qu'imagine Valcourt ; celle de leur passé ensemble, plein d'espoir et d'amour (plans de quelques secondes, présentés avec un filtre lumineux). Dans cette séquence de reconstruction de la déchéance de Gentille, le public est préservé d'une exposition directe à l'entremêlement torture-jouissance, et le film de se détourner des effets abjects que provoque le roman (où l'on découvre le journal que Gentille a écrit pour Valcourt pendant son calvaire, entre les pages duquel est consigné le détail des viols et souffrances subis) :

Valcourt, en même temps que le public, reconstruit figurativement et revit les souffrances [de Gentille], mais cela se fait sans que le calvaire soit *vu ni connu*, sur un plan purement imaginaire. Il s'agit d'une reconstruction filmique de la métonymie de l'*œil percé*, où nous regardons avec angoisse ce qui nous blesse et qui ne devrait pas, pour cette raison même, être regardé (*ibid.*, p. 100, italique dans le texte).

En représentant les souffrances de Gentille comme la reconstruction mentale d'un autre personnage, le réalisateur nous épargne de sombrer dans la fascination pour l'abjection, le *pornographic gaze*. Cette reconstruction n'en est pas moins éminemment abjecte et repoussante, d'autant plus que cette relation, maintenant morte, constituait le fil rouge du film.

L'abject tiers-mondiste

L'abjection est donc disséminée sur divers plans : au cœur d'un pays défiguré par de multiples fléaux, dans la représentation d'un génocide et de tortures innombrables, mais aussi dans un style désabusé, qui en exacerbe les effets. Lectrice et public tiers-mondistes sont rendus « aveugles » par *Kigali*, qui les marquera durablement – à la fois horreur et désir de savoir voyeuriste. Or, cette position du public cible de *Kigali* pose des problèmes éthiques sur lesquels je terminerai cette analyse : l'abjection est certes celle des personnages, mais aussi celle des créateurs, qui devient la nôtre.

D'abord, des propos racistes ou stéréotypés ponctuent le roman, comme c'est le cas quand le major général estime que le dictateur et sa famille sont somme toute de « braves gens », que « [...] leurs quelques excès doivent être imputés à un atavisme bien africain plutôt qu'à la vénalité insatiable et à la cruauté sanguinaire que leur prêtent méchamment tous ces Tutsis ambitieux, qui prétendent jouer le jeu de la démocratie mais qui n'aspirent en fait qu'à établir une nouvelle dictature » (Courtemanche, p. 23). La cause du génocide, cet « atavisme bien africain » qui réagit à l'« ambition » « méchante » des Tutsis, serait inhérente à la « race » africaine, homogénéisant une variété de cultures et faisant de tous les natifs du continent des êtres indifférenciés. Pour le major, le génocide est ni plus ni moins qu'une fatalité attendue et, peut-être aussi, méritée.

En outre, le détachement et le calme de l'attitude tiers-mondiste mettent sur le devant de la scène génocidaire une autre forme de « relation » abjecte – entre les ressortissants de pays tels que la Belgique, la France et le Canada, et les personnes nées au Rwanda. La relation qui lie Valcourt et Gentile, dont j'ai plus haut décrit les prémices, restera en effet profondément dissymétrique : s'il est horrifié par ce qu'a subi son aimée, Valcourt refait sa vie avec une autre femme peu après la disparition de Gentile. Cette attitude, inconstante ou anesthésiée, avait été présagée par son témoignage sur la famine de 1984 en Éthiopie, qui transformait l'horreur en une scène éthérée :

On lui avait parlé du petit matin, du moment où le soleil est précédé par quelques lueurs rosées et violacées qui s'allongent sur l'horizon. [...] Puis, lorsque le rose et le violet se transformaient en orange, que perçaient les premiers rayons du soleil et que les cadavres en sursis se réveillaient, on entendait tous les sons de la mort annoncée. Les poumons qui explosaient,

les mères qui hurlaient, les bébés qui vagissaient, les gorges qui crachaient. « Une symphonie mortuaire sur fond de carte postale. » [...] Dans six heures, le sol pierreux brûlerait les pieds qui s'y poseraient. À moitié nus, vingt-cinq mille squelettes vivants, déjà cassés par la faim, les maladies et l'épuisement, subissaient chaque jour le choc du chaud et du froid (*ibid.*, p. 166-167).

C'est nonchalamment que Valcourt se remémore le lever du soleil sur les vingtaines de milliers de « cadavres en sursis ». Le titre oxymorique, « symphonie mortuaire sur fond de carte postale », choque par sa cruauté : c'est dans un style poétique, dans ce passage rêveur, que l'on décrit le sort de milliers d'enfants victimes de la léthargie et de la paresse internationales. Rongé par « la tristesse de vivre, cette maladie dont souffrent seulement ceux qui ont le luxe d'avoir le temps de se pencher sur eux-mêmes » (*ibid.*, p. 100), Valcourt devient la métonymie des ressortissant·e·s de pays développés, les représentant·e·s abject·e·s de l'attitude tiers-mondiste.

Son amie Élise, infirmière chargée des dépistages du sida, est un autre personnage qui, malgré sa lutte pour améliorer la qualité de vie des Rwandais·e·s, n'est jamais autorisée à ressentir de l'empathie. Bernadette, une prostituée, lui lance : « Séropositive, je meurs, séro-négative, je meurs. Vous nous regardez, vous prenez des notes, vous faites des rapports, écrivez des articles. Pendant que nous mourons sous votre regard attentif, vous vivez, vous vous épanouissez. Je vous aime bien, mais vous n'avez pas l'impression, des fois, que vous vivez de notre mort ? » (*ibid.*, p. 199) Bernadette refuse à celles et ceux qui n'en ont pas fait l'expérience le droit de s'intéresser à ses souffrances. Le fait de lire ou de regarder une œuvre sur le génocide nous mettrait donc face à notre inexpérience de la souffrance et à notre participation active à cette relation abjecte : *Kigali* nous offre l'occasion de nous « épanouir », de « vivre de la mort » des victimes du génocide.

La supplication de Gentille, retrouvée par hasard par Valcourt alors qu'elle n'est « plus humaine », confirme l'idée que la relation entre expatrié·e·s tiers-mondistes et Rwandais·e·s est intrinsèquement dissymétrique :

Je ne suis plus celle que tu as aimée et que tu penses aimer encore. Valcourt, je ne suis plus une femme. Tu ne sens pas les odeurs de la maladie ? Valcourt, je n'ai plus de seins. Ma peau est sèche et tendue comme celle d'un vieux tambour. Je ne vois plus d'un œil. J'ai probablement le sida, Bernard. [...] Je ne suis plus une femme. [...] Je suis un corps qui se décompose, une

chose laide que je ne veux pas que tu voies. Et si je partais avec toi, je serais encore plus triste, car je verrais dans tes yeux fuyants que tu n'aimes que mon souvenir. Bernard, je t'en supplie, si tu m'aimes, va-t'en. Pars maintenant et quitte le pays. Je suis morte (*ibid.*, p. 282).

Après tous les témoignages d'amour qu'il lui a prodigués, Valcourt tourne assez facilement le dos à Gentille – par pitié ou par amour ? – et la passion qui les liait est terrassée, en un instant, par la description de ce qu'est devenu le corps de la « plus belle femme du Rwanda ». N'ayant réussi, dans son exil, à se sentir vivant qu'au contact de ce même corps, Valcourt restera néanmoins au Rwanda, où il épousera une infirmière. Le roman met finalement en sourdine la protagoniste hutue au corps de Tutsie et se termine sur une note étrangement positive au vu de la teneur apocalyptique générale. Une fois encore, le film prend une tout autre direction : alors qu'il retrouve Gentille atteinte du sida et à l'agonie, Valcourt l'achève en l'étouffant, amoureuxment, avec un coussin. Comme le souligne Defraeye, cette mort, choisie/donnée par amour, permet au film de se clore sur un refus de l'abjection.

Defraeye estime que ces récits fictifs du génocide rwandais placent le public dans une posture où son œil est métaphoriquement *percé* par la machette qui s'abat sur la victime : alors que notre instinct nous intime l'ordre de ne pas regarder, notre voyeurisme nous mène à notre perte/aveuglement (2013, p. 91). Et l'aveuglement n'est pas seulement métaphorique : comme nombre de faits passent pour des données vérifiées (notamment à cause des notes de bas de page figurant dans le roman¹⁸), on est porté à penser que *Kigali* reconstruit ce qui s'est passé tel que cela s'est passé – or, ce n'est pas le cas. Dangereux, ce travestissement de la réalité ébranle notre appareil heuristique et nous rend abject-e-s par notre méconnaissance : comme nous ne pouvons comparer la fiction à des documents historiques (du fait qu'il n'y en ait pas), nous croyons lire ou visionner un témoignage objectif – et la fiction de construire la réalité¹⁹. Une réalité pour le moins terrible, puisque le conflit était latent depuis des décennies, que le génocide a duré près de quatre mois et que les appels à l'extermination des « cafards de Tutsis » étaient on ne

18. On peut dire que le même problème se présente avec le film, qui passe pour un drame « documentaire ».

19. Ce qu'exprime également Defraeye, qui estime que le fait de rétablir un ordre, dans ces films qui traitent du génocide, et de leur offrir une fin close contribue à créer l'impression fautive d'avoir compris l'événement. Nous oublions que nous venons en fait de regarder une fiction inspirée d'un événement sur lequel il n'existe aucun reportage.

peut plus explicites²⁰. Or, aucun pays, aucune organisation – y compris l'ONU – n'est allé à l'encontre de cette horreur qui se tramait à la vue de toutes : il était communément admis que les choses devaient se passer ainsi, comme l'indique le major dans la fiction de Courtemanche. La violence de l'œuvre d'art ne re-produit donc pas seulement la violence réelle, comblant les lacunes de ce qui n'a pas été immortalisé au moment des événements, elle est également auto-engendrée par ces fictions, qui malmènent le souvenir des victimes. C'est enfin une violence que nous nous infligeons, et qui nous fait plaisir malgré notre culpabilité, car nous restons impuissantes et anesthésiées, à l'instar de Valcourt. Cette impuissance, doublée de l'intérêt voyeuriste pour ce qui ne peut être dit ou filmé, entérine résolument l'abjection présente en filigrane de *Kigali* et la diffracte sur l'extradiégétique.

4. *Mirror Lake* et *Cadavres*

Comme cela est souligné à la fin des *Sept jours du Talion* de Patrick Senécal, le corps du bourreau s'apparente à celui d'un cadavre quand il sort de la maison où il a torturé, pendant sept jours, le violeur de sa fille. Il en est de même dans le cauchemar de Valcourt, dans *Kigali*, où la belle Gentille n'apparaît qu'avec un teint de cendre, un corps mort-vivant. Cette décrépitude du corps humain suspend le geste des policiers ou réveille Valcourt en sursaut. Le cadavre est en effet, d'après Georges Bataille, l'objet qui répugne le plus, à cause du danger qu'il évoque : « De même que certains insectes, en des conditions données, se dirigent ensemble vers un rai de lumière, nous nous dirigeons tous à l'opposé d'une région où domine la mort. Le ressort de l'activité humaine est généralement le désir d'atteindre un point le plus éloigné du domaine funèbre (que distinguent le pourri, le sale, l'impur) » (1979, p. 212-213). Dans cette dernière étape de mon analyse de l'objet abject, je présenterai deux adaptations d'Érik Canuel où la question du cadavre perturbe les limites entre le pur (le vivant) et l'impur (le mort). *Cadavres* (Barcelo, 1998 ; Canuel, 2008) et *Mirror Lake* (Michaud, 2006 ; *Lac Mystère*, Canuel, 2013) laissent, dès leur paratexte, présumer l'ampleur que prendra la thématique, mais le travail de la transcréation présente un déplacement original de l'objet abject – du corps mort dans les textes à une fresque murale pornographique dans *Cadavres* et un

20. Sur cette question, voir Hitchcott (2019, p. 208-209).

puzzle protéiforme dans *Lac Mystère*²¹. Je m'appuie sur l'idée de « *perte inaugurale* » (Kristeva, 1980, p. 12, italique dans le texte), sur laquelle se fonde l'identité cadavérique en tant que « *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir » (*ibid.*), pour me tourner vers l'évolution du traitement du cadavre, entre texte et film, qui infléchit grandement la position du public par rapport à ce qui était prévu dans les hypotextes.

Des cadavres en veux-tu en voilà !

Mirror Lake et *Cadavres* ont *a priori* en commun de jouer avec l'apparition et la disparition d'un (ou de plusieurs) corps mort(s). Extrêmement connoté chez Kristeva, le sème du cadavre serait le représentant le plus pur de l'abjection, sa présence coïncidant avec la « mort infestant la vie » (*ibid.*, p. 12). Comparé à « un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet » et à une « étrangeté imaginaire et menace réelle [qui] nous appelle et finit par nous engloutir » (*ibid.*), le cadavre prend, dans *Mirror Lake*, le nom de « John Doe » (l'identité du noyé étant inconnue du narrateur) et ponctue *Cadavres* de son paratexte aux titres de chaque chapitre. Chez François Barcelo, le surgissement impromptu d'un nouveau cadavre par chapitre n'est cependant pas le lieu de l'abject. Au contraire, la narration fait ce décompte macabre avec une grande désinvolture, du début à la fin du roman. On commence par la mort de la mère de Raymond et d'Angèle, qui se tue parce que, trop soûle, elle a appuyé sur la gâchette de son arme²². Sans état d'âme, son fils jette le corps dans un fossé, puis, de regret, retourne le chercher avec sa sœur. Mais ils se trompent : au lieu de prendre le corps de la vieille dame dégingandée, Raymond et Angèle Marchildon emportent celui d'un dealer, corps qui fera l'objet d'un troc en deux temps – d'abord contre celui d'une prostituée, Nicole, et enfin contre celui de leur mère. Ces péripéties sont racontées avec enjouement, malgré la prolifération des cadavres enfouis dans la cave. S'ajoute en effet au premier corps celui d'un jeune curé qui tentait de les convertir, de l'impresario d'Angèle et, finalement, de leur père (un

21. Cette étude est librement inspirée de mon article « Le *Chronos* contaminé dans deux transcréations d'Érik Canuel – *Cadavres* et *Lac Mystère* », *Dalhousie French Studies*, n° 121, été 2022, p. 89-101. C'est avec tendresse et regret que j'aimerais ici rendre hommage à la personne si généreuse qu'était ce réalisateur québécois.

22. Tant le texte que le film commencent par le suicide de la mère Marchildon, dans la voiture que conduit son fils.

ministre célèbre venu les soudoyer contre leur parole de ne jamais parler de lui). Enfin, c'est au tour de Raymond d'être jeté dans cette fosse commune et, après avoir souligné la fascination de sa sœur Angèle pour les cadavres, le narrateur homodiotique conclut :

[J]e ne suis pas seulement au plafond. Je suis aussi dans la cave. Mais là je ne vois rien du tout. Angèle m'a enterré avec les autres. On est six, si je compte bien. [...] De mon pied gauche, je touche quelque chose qui ressemble à de la chair décomposée. Ça pourrait être Nicole, et ça ne me déplairait pas du tout. Mais plus j'y pense, plus je préfère penser que c'est maman (Barcelo, p. 243).

Seule cette dernière citation a trait à l'abjection et, à travers la « chair décomposée », serait susceptible de provoquer notre rejet.

Dans *Mirror Lake*, la menace du retour du cadavre véhicule la phobie ancestrale correspondant non seulement « à l'amer anéantissement de l'être », mais aussi à un « naufrage dans le nauséux » (Bataille, 1979, p. 70). Il n'est donc pas étonnant que Fred, le narrateur du roman d'Andrée Michaud, associe l'image du noyé à une description des plus immondes :

Je me suis dit qu'il fallait récupérer ce noyé, que je ne pourrais supporter l'idée qu'il y ait un mort au centre du lac, dont le corps glauque risquait à tout moment de venir heurter ma barque pour y frotter son ventre gonflé de gaz pestilentiels. Si les plongeurs revenaient bredouilles, je vivrais dans la crainte continuelle de voir apparaître au bout du quai la face de l'homme qui s'était noyé à ma place, dans ma chaloupe esquintée (Michaud, p. 67-68).

Ce n'est pas le besoin de rendre hommage au mort qui pousse Fred à désirer qu'on en retrouve le corps, mais l'idée, répugnante, qu'un cadavre puisse faire surface à tout instant, portant les stigmates d'un long séjour sous l'eau. Plusieurs autres descriptions de l'horreur que susciterait la réapparition du cadavre se succèdent jusqu'au moment où Fred aperçoit, de chez Bob Winslow, une forme flottant de son ponton : « À proximité du quai, on a tous voulu débarquer en même temps, la chaloupe a chaviré, Winslow et moi on s'est ramassé à plat ventre dans la flotte infestée par le macchabée, on s'est traînés jusqu'au bord et on s'est prestement détournés lorsqu'on a vu l'état de la forme sombre » (*ibid.*, p. 224-225). Les personnages « se détournent » du cadavre comme on le ferait de toute source d'abjection – afin de ne pas être touché par lui, ni par l'odeur ni par la vue. Après avoir été plusieurs fois imaginée, la réapparition du cadavre de John Doe réitère l'expérience abjecte des personnages et pollue l'eau pure du lac.

Cadavres: « peut-être pères » et fresque pornographique

Au centre du roman de Barcelo, les cadavres éponymes, bien que malmenés, transportés, purulents et se démultipliant au rythme des chapitres intitulés « Et d'un », « Et de deux », etc., ne provoquent pas, comme je l'ai dit, une sensation de dégoût. En revanche, l'impossibilité pour les personnages de connaître l'identité de leur géniteur cause des troubles identitaires inquiétants, auxquels ils répondent par des actes allant de l'inceste au meurtre. Si leur mère n'a jamais avoué à Angèle et Raymond qui était leur père, son désir de représenter les dizaines d'hommes avec lesquels elle a couché sur une fresque murale pornographique entre en conflit avec son silence. Ainsi, alors qu'Angèle revient dans la maison familiale après dix ans d'absence, elle s'enquiert de l'identité de ces « hommes dans la chambre » :

Elle parlait des hommes dans la murale de maman. Une murale pas terminée, et qui ne l'aurait jamais été même si elle avait vécu encore cent ans. [...] Maman parlait toujours de son « *walking progress* » [sic], comme pour se convaincre qu'elle aurait encore des hommes à ajouter sur ses murs. En tout cas, elle n'avait jamais dit qu'elle avait fini, même si ça faisait deux ans au moins qu'elle n'avait ajouté personne (Barcelo, p. 52).

Le problème des enfants Marchildon est certes lié à la sexualité de leur mère, mais surtout, et par extension, au fait de ne pas connaître l'identité de leur père : « Je sais que notre père est un de ceux-là. En tout cas, maman affirmait que oui. Mais je ne suis même pas sûr qu'elle savait lequel c'était. Elle avait peut-être oublié. Tout ce que je sais, même si elle ne l'a jamais dit, c'est qu'Angèle et moi on a eu le même père » (*ibid.*, p. 54-55). Cette ignorance devient une réelle menace pour Angèle : elle qui aimait séduire les amants de sa mère a très bien pu coucher avec son géniteur sans le savoir. La fresque matérialise donc l'abjection familiale, mais c'est également la sexualité de la mère à proprement parler qui horripile ses enfants : dégoûtés à la fois d'être la conséquence d'un orgasme sans amour et d'être issus du sexe de cette femme qu'ils méprisent, les enfants Marchildon sont encore plus déstabilisés de ne pas savoir qui est leur géniteur : « Je suis allé dans la chambre de maman. J'ai regardé nos douze peut-être pères l'un après l'autre. Maman dessinait mal, mais faisait très bien les couleurs » (*ibid.*, p. 68).

Dans l'adaptation de Canuel, c'est dans la chambre de la mère que l'abjection prend racine, avec la fresque murale placée au centre d'une séquence troublante qui se déroule la première nuit qu'Angèle passe

dans la maison. Cette séquence combine autour de la surnommée «galerie des minables» les sèmes abjects que sont le sexe de la mère, le phallus du «peut-être père» et la thématique de l'inceste. Alors qu'Angèle vient de se coucher dans le lit, paré par son frère de draps de satin rouge, le passage d'un train provoque un enchaînement d'événements qui horrifient la jeune femme. Quatre types de plans, saccadés (pour rendre compte du passage du train), se succèdent en montage *cut*: (1) le dos nu d'Angèle, au premier plan, qui voile partiellement ce qu'elle regarde avec horreur (la fresque murale); (2) l'ampoule au plafond, dont la faible lueur intermittente permet de voir la fresque; (3) des gros plans du visage d'Angèle, qui montrent son dégoût et sa tentative de se protéger de l'abjection en détournant les yeux; (4) des balayages de caméra, en très gros plan, parcourant les dessins de corps masculins pour invariablement finir sur leurs sexes. Ces quatre types de plans (dont le plus long ne dure qu'à peine trois secondes) suscitent un intense malaise, d'autant plus qu'ils sont accompagnés du tremblement de la caméra et d'une bande-son surchargée – une musique de cirque inquiétante, dont le rythme s'accélère tout au long de la séquence, des cris de jouissance graveleux et le rire menaçant d'une femme, qui commence après que le train a fini de passer. Si le comportement d'Angèle, effrayée et se cachant sous les draps rouges, correspond bien à ce que l'on attendrait devant une vision abjecte²³, la fin de la séquence représente un autre voyeur qui, lui, ne cherche pas à se préserver: un lent zoom portant sur les prunelles brillantes du portrait de la mère, sur la fresque, révèle la présence du frère, dans la chambre attenante, en train de se masturber en regardant sa sœur. La fresque est donc doublement abjecte: par ce qu'elle veut dire pour les enfants Marchildon (comme dans le roman), mais aussi parce qu'elle permet au désir incestueux de trouver ici une satisfaction sadique.

Revenant plusieurs fois jusqu'à se jouer explicitement devant nos yeux, le désir d'inceste amène la matérialisation de la mère suicidée, sous une forme évanescente. Dans la séquence susmentionnée, le «fantôme» maternel reproche à Raymond de ne pas mériter sa sœur – il vient d'éjaculer devant l'effroi d'Angèle. Quand, après cette nuit

23. Comme l'indique Rina Arya: «Nous nous détournons de quelque chose qui éveille notre dégoût parce que nous ne voulons pas entrer en contact avec lui, que nous le craignons et qu'il est considéré comme dangereux à cause de son potentiel à nous contaminer ou à nous polluer par contact» (2014, p. 28-29).

cauchemardesque, cette dernière décide de quitter ce lieu de perdition, le fantôme maternel reproche à Raymond de l'avoir fait fuir. Alors qu'il enterre enfin le corps maternel, son désir est à nouveau critiqué par le cadavre qui, sous la terre tombant sur son visage, susurre : « Y a des affaires qu'on peut pas changer. C'est ta sœur. Ta sœur ! » Comme Raymond ne change pas d'avis, l'ultime parole de la morte est une insulte, au moment où il jette une dernière pelletée : « T'es rien qu'un hostie d'minable... »

Ces effets abjects (le *topos* de la fresque murale qui prive les enfants Marchildon de père, l'inceste qui en découle et la persistance fantomatique de la mère odieuse) ponctuent le film tout en réitérant le décalage entre le passé et le présent incestueux des personnages. Le film se clôt sur une consolidation de l'abjection avec la voix *off* de Raymond : « Angèle, c'était ma sœur, et pis un jour je l'sais moé qu'on s'est aimé. Pis ce jour-là, je sais que j'étais beau. Dans les yeux d'Angèle, chui sûr que j'étais beau. Fait qu'mangez donc toutte d'la marde ! » Salaces et colorés, ces derniers mots prononcés avec la verve de Patrick Huard restent si anodins qu'il y a peu de chance que le public s'enfonce dans le malaise qu'aurait occasionné une adaptation moins astucieuse de la fin du texte de Barcelo.

Mirror Lake: du stade du miroir au puzzle brisé

Le titre du roman de Michaud ne manque pas de faire penser au « stade du miroir » décrit par la psychanalyse, qui, à travers la découverte du reflet, balise et structure le développement psychologique du petit humain : « Pour se constituer, le moi s'appuie sur le reflet et grandira et se maintiendra grâce à des identifications successives » (Simard, 1987, p. 48). La capacité du *Mirror Lake* à refléter ce qui l'entoure, une de ses caractéristiques avérées, est même la raison pour laquelle Fred, qui cherche à effacer les traces de son passé, choisit ce lac parmi tant d'autres. Afin de se comprendre eux-mêmes, les humains qui viennent se reposer sur les bords du *Mirror Lake* attendent qu'il les ressuscite, tout comme l'expérience du miroir permet au moi de se définir « comme une "construction imaginaire" fondée sur l'image et l'identification » (*ibid.*).

Après la première moitié du récit, réaliste, passée en compagnie d'un voisin insupportable (Bob Winslow), d'une danseuse (Anita Swanson) et de deux chiens (Bill et Jeff), ce que Fred aperçoit dans le

miroir de l'hôpital où il se réveille après un coma ne ressemble pas à ce qu'il croyait être. Victime de ce que Catherine Simard appelle l'« expérience du miroir brisé » (1987, p. 50), Fred a maintenant l'apparence de Humpty Dumpty, son cauchemar le plus « immonde » (Michaud, p. 249). Son visage prend ensuite les traits de ceux de son voisin, ce qui achève de l'accabler. La seconde moitié du roman verse rapidement dans le fantastique, et Fred/Humpty/Bob se perd dans une ribambelle de questionnements, pour conclure : « Ou j'étais effectivement devenu fou, ou je l'avais toujours été et ne l'étais plus, ou j'étais encore dans le coma, ou j'étais victime d'une vaste et diabolique machination... » (*ibid.*, p. 269) Le narrateur se rend finalement compte que le miroir de sa salle de bain ne reflète pas la même chose que le Mirror Lake :

Je suis redescendu au lac, me suis de nouveau accroupi, et j'ai vu ce que Mirror Lake m'avait montré quelques minutes plus tôt : moi. Je suis ensuite allé demander une contre-expertise au miroir de la salle de bain, suis redescendu, suis remonté, trois ou quatre fois d'affilée, pour conclure enfin que le lac ne voyait pas la même chose que le miroir. Lequel des deux se trompait ? Mystère. Si c'était le miroir, ça voulait dire qu'Artie aussi était dans l'erreur. Si c'était le lac, ça signifiait que je devenais myope ou que ce lac ne savait plus miroiter (*ibid.*, p. 319-320).

Le roman se clôt sur l'incertitude identitaire la plus complète et celui qui était Fred, puis Humpty Dumpty, puis Bob Winslow, puis Artie s'exprime une dernière fois : « J'habite à Mirror Lake depuis vingt ans et je n'ai pas encore réussi à déterminer si je suis mort et si je suis en enfer, au paradis ou dans un lieu transitoire que l'on pourrait nommer le purgatoire » (*ibid.*, p. 329).

Si Fred est un personnage qui tente de fuir son passé dans *Mirror Lake*, c'est son futur qui est sujet à caution dans l'adaptation, *Lac Mystère*. Déplaçant le problème de l'entre-deux identitaire, Canuel fixe plusieurs séquences importantes autour de la construction d'un puzzle représentant un pêcheur sur un lac susceptible d'être Kaionwahere, le « lac des âmes perdues » – peut-être bien ce « lac mystère²⁴ » où se déroule l'action. En arrivant au chalet, alors qu'il cherche à cacher une valise pleine de billets, Fred découvre un puzzle qu'il commence à construire

24. Notons au passage l'intérêt de l'adaptation du paratexte : le titre du roman met l'accent sur les caractéristiques réfléchissantes du lac et sur la question de l'identité fluctuante (et donc abjecte) du narrateur tandis que celui que choisit le réalisateur met en avant le « mystère » de ce qu'il va se passer auprès de ce lac, notamment par l'entremise du puzzle, protéiforme, qui le représente.

au cours d'une soirée pluvieuse, après avoir rencontré son affable voisin. Avant d'entamer son activité, il lit des commentaires d'anciens locataires, inscrits dans le couvercle du puzzle. Lugubres ou ésotériques, ces inscriptions permettent d'interpréter *a posteriori* les différentes formes que prend le puzzle au cours du film.

Malgré le fait qu'elles ne fassent aucunement avancer la trame de l'histoire, huit séquences rendent minutieusement compte de l'avancée du puzzle ainsi que de sa transformation inquiétante. Ce qui prend d'abord forme sous les yeux concentrés de Fred est un pêcheur, portrait exact de son voisin Philippe Morel, qui consacre son temps à la pêche sur le lac. Plus tard, après avoir rencontré Kate, une danseuse avec qui s'ébauche une histoire d'amour, Fred distingue trois coyotes, postés sur la rive du lac, et un « voyeur », dans l'ombre, sur le côté droit du puzzle, qui regarde dans la direction du pêcheur. Jusqu'ici, rien d'inquiétant, si ce n'est le positionnement des personnages, qui semblent fuir la compagnie les uns des autres. Notons tout de même que l'image assemblée n'a pas grand-chose à voir avec celle qui figure sur la boîte du puzzle, présentée en gros plan dans la séquence où Fred arrive au chalet. Après le départ intempestif de Kate, Fred se dispute avec Philippe et reste seul chez lui, accablé. Dans cette séquence, les caractéristiques instables de l'image du puzzle, objet magique qui fait basculer le film dans le fantastique, deviennent plus tangibles, mais sa portée prophétique n'apparaît qu'au moment où Fred assemble les pièces représentant le personnage suivant – une jeune femme qui ressemble étrangement à celle qui vient de le quitter. À côté du lac, Kate est entourée de coyotes menaçants et hurlants, tandis que le pêcheur s'enfuit, poursuivi par un animal hargneux. Fred s'endort sur le puzzle qu'il vient de terminer : un lent dézoom permet de discerner la jeune femme, maintenant sereine et entourée de coyotes calmes, puis le pêcheur, dont l'expression a changé et qui regarde maintenant dans sa direction. Un doux clair de lune illumine personnages et animaux souriants alors que Fred dort paisiblement après avoir pris la décision d'aller s'excuser, le lendemain, à Philippe. Même s'il est désormais terminé, le puzzle change à nouveau lorsque Fred rentre de l'hôpital, où il a séjourné après que le sergent Paquette, ancien « *boyfriend* » jaloux de Kate, l'a frappé si fort qu'il est tombé dans le coma. Dans cette nouvelle forme du puzzle, la barque est vide, et celui que l'on identifie comme ayant été le pêcheur, qui ressemble maintenant à Fred, a pris place auprès de la jeune femme souriante. Il fait jour, des fleurs et des papillons colorent la scène. On

est alors peu étonné que le seul événement tragique du film (le suicide de Philippe) ait été prédit par la barque terriblement vide du puzzle.

Le puzzle fonctionne donc d'une part comme le reflet de l'état d'esprit des personnages, de l'autre comme un élément proleptique (ou d'ironie dramatique). Si l'on ajoute maintenant les inscriptions criblant le couvercle du puzzle, qui, lues par la voix *off* de Fred à son arrivée, sont immédiatement signalées comme importantes, on peut proposer une lecture à rebours. La première, « Prenez garde au pêcheur. Il n'est pas qui il prétend être », trouve rapidement un sens dans les changements successifs de ce personnage sur le puzzle : tout d'abord associé au voisin-pêcheur, attiré ensuite par la jeune femme, et présenté enfin à ses côtés avec le visage de Fred, le pêcheur n'est en effet pas « qui il prétend être ». Ces métamorphoses pourraient représenter les troubles identitaires inquiétants que le narrateur du roman décrit. La dernière inscription, « Il faut en finir avant d'en arriver là », annonce la disparition du pêcheur : aussi jovial soit-il, Philippe désire en effet « en finir », mais la signification d'« avant d'en arriver là » est plus opaque. Les deux autres citations, « *I'm so alone, I'm not myself anymore. I wonder at the sinner in the mirror* » et « L'ours noir surveille le labyrinthe de la forêt. Il reviendra me hanter », peuvent être respectivement attribuées à Kate (seule anglophone, jeune femme abandonnée par son père) et au sergent Paquette (qui rôde, dès la première scène, autour de la jeune femme). Ses lunettes noires, décrites maintes fois dans le roman, renvoient à la couleur de l'animal et confirment cette dernière hypothèse.

Si les thématiques de *Cadavres* et *Lac Mystère* (perte ou absence d'identité, inceste) ne semblent pas naturellement propices à une réflexion optimiste et légère sur la vie humaine, il s'avère cependant que ces récits sont dépourvus de toute portée horrifique – contrairement aux *Sept jours du talion* – ou de descriptions susceptibles de provoquer un dégoût profond – contrairement à *Crash!* et à *Kigali*. Avec créativité, Canuel offre plutôt une expérience cathartique par l'intermédiaire de l'abject, faisant ainsi écho à ce qu'il m'avait confié lors de notre rencontre, à Montréal²⁵ : « *Cadavres*, ça se lit comme tu bois un Coke, tu rotates comme tu rotates après avoir bu un Coke, c'est aussi vicieux, sale, jouissif... et ça a l'intelligence de ne pas se prendre au sérieux tout en étant narrativement une des plus belles embardées que tu puisses avoir

25. Voir « Érik Canuel, transcréateur : *Le survenant* et autres transcréations filmiques », *Voix plurielles*, vol. 17, n° 1, 2020, p. 207-212.

dans la lecture ! » Nous sommes donc ici face à un corpus qui explore la propension de l'abjection à subvertir et à stimuler.

* * *

Tout au long de cette analyse d'objets abjects, je suis passée par l'étude douloureuse de différents corps déconstruits, temporairement (avec les fluides corporels et la chair ouverte) ou définitivement (à travers les cadavres et le génocide). J'ai souligné les effets stylistiques marquant l'anéantissement ou l'avilissement physique, ainsi que l'ingéniosité d'auteur-e-s et de réalisateurs dans la description de ce qui, justement, ne devrait pas l'être si l'on estime que l'œuvre d'art devrait susciter le plaisir, et non le dégoût. Or il s'avère que ces passages et descriptions abjects abondent – débordent – dans le corpus littéraire et filmique que j'examine²⁶. La plupart des sèmes abjects de base s'y trouvent souvent entremêlés, si bien qu'il est presque impossible de les étudier en synchronie. Quant aux transcréations, j'ai montré que les réalisateurs ne manquent pas de créativité pour donner une forme filmique aux sèmes décrits dans les hypotextes.

Des ouvrages entiers ont été consacrés à ce problème du corps abject, notamment celui de Barbara Creed, portant sur la féminité monstrueuse. L'auteure y explique la position ambivalente du public, entre attirance et rejet, vis-à-vis du genre de l'horreur :

Regarder le film d'horreur n'implique pas seulement un plaisir pervers (face à des images qui ébranlent et dégoûtent, qui inspirent à la fois terreur et fascination pour l'indifférencié), mais aussi un désir, une fois rassasiés de cette perversité, une fois que nous y avons pris du plaisir, à la vomir, à la rejeter (depuis le lieu sûr qu'est le fauteuil du spectateur) (1993, p. 10).

Seule la confrontation à ces images et descriptions choquantes permet donc, selon l'auteure, de les rejeter, d'éjecter l'abjection. Je remarque cependant que cette fonction cathartique de l'œuvre abjecte n'est que partiellement atteinte par les paires étudiées : si toute notre attention est centrée sur l'abjection et son rejet, la sublimation semble inattei-

26. Je noterai cependant que les corpus autochtones ne présentent de sèmes abjects que dans le cadre des rapports coloniaux et des atrocités perpétrées contre les corps des personnes autochtones. C'est donc volontairement que je n'en ai pas inclus ici, car l'abject est souvent et rapidement dépassé par des réflexions décoloniales et le pouvoir de la résurgence, jamais comme une manière de subvertir l'ordre établi, comme le font les cinq paires de récits étudiées dans le présent chapitre.

gnable: ces œuvres nous laissent ainsi en proie à une intense tristesse ou à un dégoût profond. L'étude de Roland Barthes sur les textes de la modernité permet néanmoins d'accéder à une conclusion plus nuancée:

Leur valeur viendrait de leur duplicité. Il faut entendre par là qu'elles ont toujours deux bords. Le bord subversif peut paraître privilégié parce qu'il est celui de la violence; mais ce n'est pas la violence qui impressionne le plaisir; la destruction ne l'intéresse pas; ce qu'il veut, c'est le lieu de la perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance (1973, p. 15, italique dans le texte).

Ce lent dérapage entre le sain et l'abject (ce «*fading*» dont parle Barthes) permet, avec les scènes de destruction ou de mort, de relire et de revisiter notre rapport à ces récits. S'ils ont été publiés et largement parcourus par la critique, c'est parce qu'ils s'offrent finalement comme le lieu d'une «perte» tout en provoquant, paradoxalement, une jouissance vis-à-vis de cette perte.

CHAPITRE 2

Le sublime, la terreur

D'un point de vue doxique, on estimera être « sublime » ce dont les caractéristiques excèdent ce qui est attendu du beau et du bon. Cependant, pour peu que l'on se penche sur la pléthore d'études portant sur la notion, on se rend compte qu'elle est loin d'être monolithique. Remontant aux origines du terme, Claire Lozier rappelle que le *sublimis* latin recouvre réellement deux mots grecs à la fois antagonistes et complémentaires : « Tandis que le sens de l'*hypsos* se fixe chez Longin dans une relation privilégiée à la simplicité du discours, à la force de conception et à la grandeur de l'esprit, le *deinos* y désigne le terrible, le redoutable et le véhément » (2012, p. 13). Cette superposition notionnelle est également soulignée par Céline Flécheux :

S'intéresser au sublime, c'est se lancer, en quelque sorte, dans une autre histoire de l'esthétique que le beau aurait eu tendance à occulter. Approchant l'anti-apollinien, on s'arrête sur les traits inharmonieux et nocturnes, on admet les contradictions, les déplaisirs, les déchirements. Le sublime révèle un versant plus sombre, plus complexe, moins tranché que le beau au sein de l'esthétique (2018, §47¹).

Lever le voile sur le sublime engage donc à embrasser plutôt qu'à réduire ses données paradoxales. L'évolution du terme au cours des siècles confirme en effet la constante violente qui le sous-tend depuis Longin, si l'on en croit les dires de Philip Shaw : le sublime « ravit » ou, plutôt, « viole du pouvoir de ses mots » (2006, p. 5). Dès les premiers traités, représentation verbale de la violence (apocalypse biblique) et douleur liée au plaisir se voient ainsi combinées.

1. J'utilise la version en accès libre des Presses universitaires de Rennes, qui n'est pas paginée.

Au ^{xvi}^e siècle, Boileau accentue pour sa part l'*hupsos* du traité de Longin car, depuis le Moyen Âge, est sublime ce qui est représenté simplement. C'est au ^{xviii}^e siècle que les choses se compliquent avec l'enquête d'Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* ([1757] 2014). Sans résumer toute la théorie du Dublinois, il est nécessaire de dire que, comme Burke s'intéresse plutôt au *deinos* (le « beau » est relégué à l'*hupsos*), son enquête souligne surtout l'importance de la violence et de l'obscurité pour provoquer la terreur devant le sublime. Tout phénomène ou objet susceptible d'exciter à la fois souffrance et danger – phénomène ou objet terrible donc – serait source de sublime – l'émotion la plus forte que l'esprit soit capable d'imaginer ([1757] 2014, p. 39). La menace de la souffrance (dont le paroxysme est la mort, « *the king of terrors* ») est cependant mitigée par la distance prise vis-à-vis de l'objet sublime². L'art, qui s'offre comme médiation entre le public et ce danger ou cette souffrance, permet de jouir d'une expérience sublime sans être véritablement en péril. Dans la seconde partie de son ouvrage, Burke présente une typologie des sources possibles de sublime, à comprendre comme le mélange d'horreur et de fascination qu'il appelle « *astonishment* » (*ibid.*, p. 57)³ : le pouvoir de faire du mal ou de tuer, la privation totale (vacuité, obscurité, silence et solitude absolus), l'immensité, la succession infinie des formes et leur uniformité, la profusion, la lumière (si elle est inattendue), les bruits forts et soudains, tout ce qui provoque la terreur et met en branle l'instinct de survie.

En 1790, Immanuel Kant publie *Critique de la faculté de juger*, où l'opposition beau/sublime est réitérée, mais avec un changement important par rapport à son prédécesseur : le sublime présuppose maintenant un conflit interne des facultés (la raison engage une lutte contre l'imagination), et Kant de se concentrer sur le pouvoir de la raison humaine à appréhender l'événement sublime une fois le moment de terreur passé. Comme chez Burke, le sublime procède pour lui en

2. « Quand le danger ou la douleur sont trop imminents, ils ne peuvent pas donner de plaisir et sont seulement terribles. Mais à une certaine distance, et avec quelques modifications, ils peuvent être source de plaisir, comme nous l'éprouvons régulièrement au quotidien » (Burke, [1757] 2014, p. 40).

3. Je remercie l'une des personnes ayant évalué ce manuscrit d'avoir souligné à quel point l'étymologie d'« *extonare* », d'où provient « *astonishment* », est intéressante : le préfixe « *ex-* » fait référence, en latin vulgaire, à un mouvement vers l'extérieur, et « *tonare* » signifie « tonnerre ». Littéralement, ce terme signifie : « frapper de la foudre ».

deux temps, ce que rappelle Flécheux : l'événement provoque d'abord l'*Hemmung* (un sentiment d'arrêt des forces vitales), puis le *Widerstand* (un épanchement des forces vitales). Dans *Leçons sur l'analytique du sublime* (Kant, *Critique de la faculté de juger*, §23-29), Jean-François Lyotard souligne les apports de cette théorie où « le rapport de la pensée avec l'objet présenté se détraque » (1991, p. 71). Le champ sémantique de l'urgence, celui de l'impatience que provoque le spectacle sublime imprègnent les « leçons » : « la pensée, dans le sentiment sublime, s'impatiente, désespère, se désintéresse d'atteindre les fins de la liberté par les moyens de la nature » (*ibid.*, p. 72). Ainsi, le sublime, chez Kant lu par notre contemporain, contribue à un « principe d'emportement de la pensée » (*ibid.*, p. 75), que l'on ne peut appréhender qu'à partir du double défi qu'il pose :

[L]'imagination placée aux frontières de *ce qu'elle* peut présenter se fait violence pour présenter au moins *qu'elle* ne peut plus présenter. La raison, de son côté, cherche, déraisonnablement, à violer l'interdit qu'elle s'impose et qui est probablement critique, l'interdit de trouver dans l'intuition sensible des objets correspondant à des concepts (*ibid.*, italique dans le texte).

Pour résumer l'examen catégoriel du sublime kantien d'après Lyotard, on dira que la quantité et la taille infinies sont les phénomènes les plus susceptibles de le provoquer, que le sublime peut être appréhendé par toute pensée qui accepte de se laisser « détraquer », et que les deux formes de sublimes⁴ éprouvent violemment tant la raison que l'imagination. Le spectacle sublime fait donc naître à la fois la peur *et* l'exaltation de la raison – ce que Lyotard appelle « le différend », avant de conclure : « Le tumulte n'est sublime que s'il procède de la résistance, et de l'endurance de la résistance, que l'Idée suprasensible oppose à la résistance du présentable » (*ibid.*, p. 190).

Pour Kant comme pour Burke, le sublime a un potentiel critique : il ébranle les idées claires, il dénonce les illusions de la connaissance et il remet en cause les savoirs. De ce fait, « le sublime agit comme une puissance qui exige avant tout d'éclairer les liens entre le sentir et le penser, entre la nature et la liberté » (Flécheux, 2018, §34). Cette notion est donc le lieu d'un élargissement de l'esprit, idée que l'on retrouve,

4. Le sublime dit « mathématique » (qui unifie plusieurs éléments non nécessairement liés mais homogènes, formant une composition, « infini représenté ») et le sublime « dynamique » (unifiant des éléments hétérogènes liés par la synthèse, « objet colossal » correspondant à des idées d'infini ou d'absolu).

trois décennies plus tard, dans l'œuvre d'Arthur Schopenhauer. Dans le tome III, paragraphe 39, du *Monde comme volonté et comme représentation* ([1818] 1909)⁵, Schopenhauer se penche sur la notion de sublime, qu'il distingue du beau, mais non pour des raisons transcendantes : si la nature nous contraint à la regarder, elle est belle ; si elle se montre hostile, on est alors face au sublime. Rappelons que l'allemand « *Erhebung* » signifie « sublime », mais aussi « élévation » :

En présence du beau, la connaissance pure se dégage sans lutte [...] ; en présence du sublime, la première condition, pour parvenir à l'état pur de connaissance, est de nous arracher consciemment et violemment aux relations de l'objet que nous savons défavorables à la volonté ; nous nous élevons, par un effort tout plein de liberté et de conscience, au-dessus de la volonté et de la connaissance qui s'y rapporte (Schopenhauer, [1818] 1909, p. 209).

C'est donc encore par la violence que l'être humain accède au sublime, mais, cette fois, il s'agit d'une violence interne, d'une violence subie et appréhendée par la Volonté. Schopenhauer est ainsi le premier à visualiser les points d'intersection entre beau et sublime ; il est également le premier à distinguer différents degrés de sublime. Au degré le plus faible, on imaginera une contrée solitaire et désertique, un horizon illimité, un ciel sans nuages, le silence. Une Volonté « médiocre » aura de grandes chances de se perdre dans « l'ignominie de l'ennui », tandis qu'une Volonté forte parviendra à interpréter ce paysage comme sublime. À un degré moyen de sublime, le désert est éclairé par un demi-jour, des nuages ou un orage menacent, l'horizon se ferme. On est ici placé dans une « lutte contre la nature ennemie », qui provoque un « écrasement de notre volonté » (*ibid.*, p. 211). Un degré de plus et ce sont des cataractes, des fracas, une tempête maritime ou un précipice, puis l'expérience sublime maximale se produit quand l'humain

se perçoit comme individu, comme phénomène éphémère de la volonté, susceptible de périr à la moindre violence des éléments, dépourvu de ressources contre la nature furieuse, sujet à toutes les dépendances, à tous les caprices du hasard, semblable à un néant fugitif devant des forces insurmontables, [et qui] a en même temps conscience de lui-même à titre de sujet connaissant, éternel et serein (*ibid.*).

C'est donc devant la promesse de l'anéantissement par une force incomparablement supérieure, un « néant fugitif », que le sublime se met à

5. J'utilise ici la traduction d'Auguste Burdeau (1909).

envahir (bien que provisoirement) notre Volonté. Englobant à la fois l'*hypsos* et le *deimos*, le sentiment devant le néant fugitif est ambivalent : d'une part, « [n]ous nous sentons amoindris jusqu'au néant ; comme individu, comme corps animé » (*ibid.*) ; de l'autre, nous comprenons « que c'est en nous que réside ce qui constitue le support nécessaire et indispensable de tous les mondes et de tous les temps » (*ibid.*, p. 213). Le sublime se mérite : c'est *volontairement* que l'on peut le reconnaître et dépasser la terreur qu'il provoque. Le sublime se distingue donc radicalement de l'abjection qui, jusqu'à présent, s'est apparentée à un réflexe instinctif.

Les trois paires sélectionnées pour cette étude jouent avec le style sublime, le mystère et l'ombre, la duplication et l'infini, et la suspension de la Volonté. Ces éléments collaborent à provoquer une lecture et un visionnage qui explorent différentes facettes de l'expérience sublime. *Kuessipan* (Fontaine, 2011 ; Verreault, 2019), *L'autre comme moi / Enemy* (Saramago, [2002] 2005 ; Villeneuve, 2013) et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (Soucy, [1998] 2000 ; Lavoie, 2017) offrent l'occasion à la Volonté désireuse de le faire de se frotter à une telle expérience sans mettre, réellement, l'existence en péril. Ces œuvres requièrent cependant un effort non négligeable pour que soit dévoilé le « royaume spirituel supérieur » (Shaw, 2006, p. 3) qu'elles recèlent.

1. *Kuessipan*

Kuessipan, texte inclassable⁶ de Naomi Fontaine (2011), s'avère l'un des textes autochtones québécois les plus étudiés à ce jour. J'ai exploré ailleurs⁷ l'approche de Fontaine et l'adaptation de Myriam Verreault, qui consistent à dévoiler, pudiquement, les atrocités subies par les Innus, et ont pour but de décoloniser, vigoureusement, les esprits. Un style sobre laisse entr'apercevoir, ici et là, les effets terribles du génocide, ce qui articule bien les deux visages du sublime. Cité dans le blog de Fontaine, Dany Laferrière évoque ce récit qui l'a atteint « en plein cœur » :

6. L'auteure s'exprime sur le genre et le titre de son premier roman dans son blogue : <http://innutime.blogspot.com/> (entrée du 15 mars 2011, intitulée « Kuessipan – À nous »).

7. Voir « La transcréation du fragment décolonial : expérimenter dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine (2011) et Myriam Verreault (2019) », *Transcr(é)ation*, vol. 1, été 2022, p. 1-19.

La peinture est si directe qu'elle semble naïve jusqu'à ce qu'on comprenne qu'elle suit plutôt la vieille règle classique de la ligne droite. Des observations dures. Des joies violentes. Une nature rêche. Pas d'adjectif. Ni de larmes. C'est le livre d'un archer qui n'a pas besoin de regarder la cible pour l'atteindre en plein cœur⁸.

L'auteur d'origine haïtienne relève ici les contours sublimes du récit, qui seront revisités par la transcréation. Pour faire honneur à *Kuessipan* – autant que faire se peut, puisque je suis allochtone –, je m'interroge sur la manière dont Fontaine et Verreault déconstruisent la pensée coloniale, provoquant une réponse affective complexe (terreur et inquiétude, mais aussi fascination), afin de contrecarrer l'acculturation et les injustices subies par des Innus. C'est bien l'attitude « esth/éthique » de l'auteure qui frappe dès le premier fragment :

J'ai inventé des vies. L'homme au tambour ne m'a jamais parlé de lui. J'ai tissé d'après ses mains usées, d'après son dos courbé. Il marmonnait une langue vieille, éloignée. J'ai prétendu tout connaître de lui. L'homme que j'ai inventé, je l'aimais. Et ces autres vies, je les ai embellies. Je voulais voir la beauté, je voulais la faire. Dénaturer les choses – je ne veux pas nommer ces choses – pour n'en voir que le tison qui brûle encore dans le cœur des premiers habitants. [...] Mais qui veut lire des mots comme drogue, inceste, alcool, solitude, suicide, chèques en bois, viol ? J'ai mal et je n'ai encore rien dit (Fontaine, p. 9).

Dans ce passage, Fontaine délimite sans le réduire le champ d'action de son « invention » : à partir d'un état de fait particulièrement abject (la dernière phrase met la lectrice face aux conséquences du génocide et des pensionnats – drogue, inceste, etc.), elle propose de « faire la beauté ». Si le monde qu'elle nous livre est « inventé », « tissé » et « prétendu », l'action de narrer suscite également un sentiment de douleur (« j'ai mal »), l'impression d'une difficulté incommensurable (« je n'ai encore rien dit »), mais est tout de même porteuse d'un sentiment d'amour puissant, qui « embellit ». En cela, l'auteure se positionne, dès la première page, dans une attitude de rejet des violences systémiques coloniales et place son œuvre dans un esprit de survivance, à l'instar de ce que dira, plusieurs années plus tard, Daniel Heath Justice :

[Les récits autochtones] ne cachent pas le traumatisme et les zones d'ombre, ne prétendent pas que tout est bien propre, bien rangé, ni ne laissent croire

8. Cité *in extenso* dans l'entrée « Cadeau de M. Laferrière » du blog de Fontaine (7 mars 2012).

que les horreurs de la colonisation seront bientôt chose réglée. [...] Nos littératures nous rappellent que nos histoires sont plus que de simples tragédies, de simples souffrances [...]. Elles nous rappellent que nous sommes les dépositaires d'un héritage lourd, douloureux, mais qu'un espoir demeure, ainsi que la responsabilité de rendre le monde meilleur pour les personnes qui naîtront (2018, p. 210).

Dans cette étude, j'avancerai que Fontaine et Verreault se sont efficacement attaquées à l'appareil colonial abject et abjectant, en faisant des propositions de résurgence⁹, notamment par la « résistance radicale » et l'« amour décolonial » (Simpson, [2013] 2018 et 2017). Ces deux récits sont donc sublimes, selon l'acception qu'en donne Longin, pour qui « le sublime offre au poème un corps nouveau, composé uniquement de l'essentiel, allant à ce qui nous touche profondément et fait passer le reste pour superflu » (Flécheux, 2018, §11).

Fragmenter la vérité coloniale

Kuessipan est composé d'une quarantaine de fragments, allant de quelques lignes à quelques pages, et organisés autour de quatre parties : « Nomade » (seul titre en français), « Uashat » (nom d'une réserve innue de la région de Sept-Îles), « Nutshimit » (terme innu désignant, entre autres, le territoire) et « Nikuss » (terme innu qui signifie « fils »). Dans ces vignettes et portraits, l'auteure décrit la réserve et le sort de la nation innue, pour finalement offrir une solution aux siens : celle de concilier tradition et modernité afin de dépasser la passivité et l'état d'abjection imposés par la colonisation. Rejetant toute trace de folklore, « la narratrice propose d'abord aux Québécois, premiers lecteurs sciemment ciblés par l'auteure, une visite tout à la fois physique, philosophique et anthropologique de la réserve » (Vaillancourt, 2017, p. 26).

Si le genre poétique a été considéré comme une manière de s'émanciper du carcan des narrations coloniales (principalement diégétiques), il permet par ailleurs d'aménager une place pour une pensée écocritique

9. Leanne Betasamosake Simpson estime qu'il est du devoir de chaque personne autochtone de régénérer les procédés et manières de vivre des ancêtres, de reconstruire leur ancrage à la terre (« *grounded normativity* »), et de chercher des moyens de se reconnecter aux autres et aux collectifs dont iels font partie (2017, p. 27). Dans le même article, on trouve une autre définition : « La résurgence est un assemblage de métaprocédés qui englobe comment quelqu'un se construit et vit dans le monde. Les mondes autochtones ne sont pas des institutions ou des états, ce sont des relations, des mouvements, la vie elle-même » (*ibid.*, p. 28).

plus souple. De fait, *Kuessipan* n'est pas un récit, il ne présente ni péripéties organisées ni chronotope, mais il serait dommageable d'ignorer la vivacité de la mosaïque à la fois atemporelle et documentaire émergeant des coups de pinceau de celle qui clame sa fierté d'être innue. D'ailleurs, pour ces raisons, ce récit revendique les caractéristiques des narrations autochtones, qui refusent une temporalité linéaire, le binarisme, et les fins closes¹⁰. La transcréation de Verreault tisse les portraits et microrécits disparates de l'hypotexte : si les coupes franches restent la transition de prédilection (en hommage à l'esthétique du fragment), des péripéties y sont développées, les personnages sont placés dans un chronotope et évoluent le long d'un axe temporel chronologique. Le film se résume en quelques phrases : deux amies d'enfance de la réserve Uashat se perdent et se retrouvent à plusieurs reprises – l'une acceptant sa condition de femme assujettie par la colonisation, l'autre s'en émancipant grâce à sa plume. En outre, la réalisatrice a étoffé la diégèse de nombreuses continuations paraleptiques¹¹ : l'histoire d'amour avec un « colon¹² », Francis, illustre l'appel à la tolérance qui parcourt en filigrane l'hypotexte ; la tragédie de la mort du frère représente quant à elle les fragments biographiques qui, dans le livre, évoquent les deuils difficiles auxquels a dû faire face l'auteure. Le fragment subsiste donc dans l'esthétique de la coupe franche et le recours aux ellipses, mais un nombre important de silences et d'omissions ont été comblés.

Le titre *Kuessipan* est traduit par « À toi » dès la page de couverture. Dans son blogue, Fontaine indique que ce terme signifie également « À notre tour ». Cette polysémie exprime encore, à mon avis, l'équilibre entre le besoin de s'adresser à l'Autre (allochtone/colon) et celui d'interpeller une instance collective (la nation innue, à laquelle l'auteure s'identifie à travers la première personne du pluriel). En plus du titre, trois autres instances sont citées dans l'épigraphe du roman, complétant la liste des destinataires : la mère de l'auteure, son amie d'enfance et son fils. Si, dans le film, on retrouve bien l'adresse aux personnes alloch-

10. Sur ces idées, voir par exemple l'étude du futurisme autochtone de Dillon (2012) et celle du corpus autochtone en anglais de Justice (2018).

11. Concept emprunté à Gérard Genette (1982) pour traiter de continuations qui comblent des ellipses latérales (ou « paralipses »).

12. Bien que ce terme puisse paraître blessant aux allochtones, je m'en remets à l'explication convaincante de Chelsea Vowel (2021), pour qui ce mot s'avère le plus précis pour faire référence à la « colonisation d'occupation » et pour inclure les personnes qui, comme moi, sont venues de l'étranger pour vivre au Canada et jouir de ses ressources.

tones grâce au personnage de Francis dont Mikuan tombe amoureuse, si l'amie d'enfance Shaniss et la mère y jouent des rôles importants, le fils Marcorel, au centre de la quatrième partie du roman, en disparaît complètement. Cette omission peut sembler problématique, étant donné que les questions de l'héritage et de la rédemption par la nouvelle génération se trouvent au sommet des propositions décoloniales du récit de Fontaine. Malgré la réduction du nombre des destinataires dans le film, il serait faux d'affirmer que le message politique en est absent. En effet, bien que l'histoire d'amour avec Francis atténue l'animosité des Innus envers les Québécois, plusieurs séquences remettent cette tension au cœur du récit : c'est notamment le cas quand Shaniss et la famille de Mikuan apprennent qu'elle désire partir à Québec pour poursuivre ses études, avec Francis. Shaniss accuse explicitement son amie de s'allier au colonisateur, de renier ses origines et de participer à l'oppression de leur nation. Mikuan rétorque avec véhémence que ce n'est pas la génération de Francis qui a volé leurs terres et qu'il est temps de dépasser ces propos racistes, de se réconcilier. La violence qui oppose les deux femmes dans le film est nouvelle pour la lectrice de *Kuessipan*, car la portée politique et esth/éthique du roman réside dans des procédés littéraires sublimes sous-jacents. Si la transcréatrice a atténué certaines marques du projet décolonial de l'hypotexte, elle les a donc réinjectées dans des scènes plus spectaculaires.

De plus, le système de l'adresse est adapté dans le film par les interventions en voix *off* de Mikuan, élevant au rang d'acousmètre¹³ une vérité qui ne sera audible que pour le public. À l'instar de la dédicace et de l'adresse, la voix *off* est donc explicitement destinée au champ extradiégétique. Ces dix passages, souvent inspirés du roman, s'en émancipent par le fait qu'ils constituent, pour la plupart, un mélange de différentes citations. La quatrième intervention en voix *off* rappelle par exemple ces passages du texte de Fontaine où la narratrice accompagne le colon (« tu ») dans la réserve. Cette séquence commence alors que les parents de Mikuan rentrent du *Nutshimit*, d'où ils rapportent un original. Le père procède à la découpe et à la préparation de la viande, et une succession de plans nous amène finalement à la salle de classe où Mikuan, les samedis, suit un atelier d'écriture – c'est de là qu'elle récite le texte qui nous parvient en voix *off*. Ce qui transparait le plus

13. Il s'agit d'une voix sans corps, une voix qui a des vertus magiques et atemporelles. Voir Michel Chion dans *La voix au cinéma* (1982).

clairement, en amont de l'analyse, c'est la dissonance entre ce qu'énonce la voix de Mikuan et ce que montre l'image :

Mon centre du monde se situe dans une baie. Une baie de sable, recouverte de neige six mois par année. Les maisons ont une forme triangulaire. Du sable sur leur entrée [*plan moyen, le père fait cérémonieusement don du cœur de l'original à la mère*] et une porte que l'on ne barre jamais. [*Plan d'ensemble de la réserve Uashat.*] Si tu continues ton chemin droit devant, il y a le cimetière [*plan moyen d'un chien qui court dans la neige*], des croix en bois, des bouquets à leurs pieds. Il y en a peu. Ce n'est pas parce qu'on ne meurt pas beaucoup. [*Plan large d'enfants, à vélo, sur la route.*] On ne peut pas s'égarer sur la réserve. [*Plan moyen de Francis bouche bée, assis à une table.*] Elle est trop petite. Les enfants jouent sans surveillance. [*Plan américain de Mikuan qui récite son texte dans le cours d'écriture.*] Les voitures sont habituées : elles roulent lentement. Les gens aussi marchent lentement. En continuant par là, tu verras le stade et ses estrades à la peinture rouge délavée. [*Plan rapproché, portraits d'autres étudiants dans le cours d'écriture.*] Les choses vieillissent plus vite chez moi. Parfois, [*plan d'ensemble de la classe d'écriture au bout de laquelle se tient Mikuan*] sans que personne s'en rende compte.

Si l'image présente d'abord un portrait flatteur de la tradition (avec la préparation de la viande en gros plans, la joie provoquée par le don du cœur de l'animal, etc.), elle sert ensuite à décrire la réserve où est convié, comme dans le texte, le visiteur allochtone, pour enfin dévoiler la réponse muette des interlocuteurs (Francis et les autres étudiants du cours de création littéraire). Pendant ce temps, la voix *off* explique les conditions de vie difficiles auxquelles sont soumises les personnes habitant dans la réserve. L'enseignant, personnage inspiré de celui qui a insufflé à Fontaine le besoin d'écrire, approuve pudiquement cette visite de la réserve, où il a été transporté, comme ses étudiants québécois, dans la peau de l'Autre, celui qui « vient de l'océan » (Fontaine, p. 38), et à qui l'on offre de découvrir les épinettes, la baie et les îles. Il transparaît de cet exemple que le problème des destinataires a été transcrété efficacement : il prend une forme complexe et touchante, par le jeu entre le son et l'image, plaçant en concomitance la présentation des aspects délétères de la réserve et l'espoir de s'en sortir grâce à l'attachement aux pratiques ancestrales et à la création littéraire. À la réception de ces deux œuvres, notre compréhension balance donc, indécise, entre deux interprétations opposées, sans jamais savoir laquelle choisir : du paratexte jusqu'aux plans où l'image s'oppose à la voix, nous sommes placées dans l'instabilité et notre Volonté est mise à l'épreuve.

Langue et *Nutshimit* ancestraux

Le projet décolonial passe, dans le roman, par un élément linguistique auquel s'ajoute une réflexion conceptuelle présentant l'amour décolonial. La place privilégiée de la langue innue, dans un texte pourtant écrit en français, fait le lien entre la tradition et les espoirs de l'auteure pour les nouvelles générations. Certains passages mettent même l'innu en dialogue avec la langue coloniale, les plaçant dans une relation d'égalité tout en provoquant la défamiliarisation ponctuelle de la lectrice allochtone : « *Neka*, ma mère. *Mashkuss*, petit ours. *Nikuss*, mon fils. *Mikun*, plume. *Anushkan*, framboise. *Auetiss*, bébé castor. *Isbkueess*, fille » (*ibid.*, p. 26). D'autres passages prennent la forme de réflexions métalinguistiques sur cette langue probablement méconnue d'une partie du lectorat : « Un chant triste. Comparable au blues. La langue innue presque chantée, aux intonations lentes, celles qu'on fait durer par des respirations. Le manque de voyelles rend la langue impénétrable, comme un appel à la nature, la dureté, l'écorce et les panaches » (*ibid.*, p. 25). En tant que « non-lieu » de l'amour décolonial, la langue innue ouvre un espace qui transcende la réalité coloniale et fait perdurer la transmission du savoir et de la sagesse des aïeux (Huberman, 2023, p. 184). De plus, ses caractéristiques, qui fonctionnent comme « un appel à la nature » à la fois « dur » et « chantant », reproblématisent l'entrelacement *hupsos/deïnos*.

Verreault aménage un espace à l'innu par l'entremise d'une dizaine de séquences, réparties tout au long du film, où l'on entend la langue ancestrale. Dans la plupart des dialogues entre Mikuan, Metshu ou Shaniss et les générations antérieures (parents ou grand-mère), l'innu est traduit par des sous-titres, provoquant à la fois défamiliarisation et compréhension (ce qui n'est possible que grâce à l'écrit paradiégétique). Pourtant, si les ancêtres s'expriment en innu, les jeunes leur répondent inmanquablement en français, ce qui souligne les résultats de l'acculturation des nouvelles générations : bien qu'ils sachent parler innu, les plus jeunes optent pour la langue coloniale, contribuant à l'aliénation intergénérationnelle. Cela dit, plus le film avance, moins l'innu est traduit. Avec l'arrivée de Francis dans la réserve, les séquences en innu sont plus étendues et le groupe familial semble prendre plaisir à cacher la signification de ce qu'il dit au jeune homme – ainsi qu'au public allochtone, dépossédé de sa chance de lire les sous-titres. Le public est donc placé dans la même situation que le personnage, une situation

qui provoque un sentiment de malaise et de rejet. C'est le cas lors du réveillon où la famille au complet rit et converse en innu, et de la scène de la veillée du corps de Metshu, où les habitants d'Uashat prient dans cette langue. Dans ces séquences, Francis est encadré par les membres de la communauté, qui vaquent à leurs affaires sans se soucier de lui. S'apparentant à des lieux de résistance contre l'assimilation francophone, ces scènes dénotent le désir de repositionner la question de la langue au centre du projet décolonial, même si cela doit passer par un rejet de l'instance allochtone.

Au fil du texte, la langue est souvent rapprochée, dans sa rugosité et son pouvoir de fascination, du *Nutshimit* – le territoire des ancêtres –, qui s'impose comme toile de fond et personnage à la fois sublime et terrifiant : « Quelque part avant Tadoussac, planté entre deux montagnes, il y a un lac qui reflète les choses de la Terre. [...] Lorsque les feuilles rougissent, le lac éclate dans des couleurs de feu. Il brûle. Quand la neige le recouvre entièrement, les canots disparaissent. Le lac ne réfléchit plus l'éclat d'un bleu céleste » (Fontaine, p. 44). Ce lac reste incomparablement attirant pour la narratrice, malgré son caractère violent (il « éclate » et « brûle »). Il est de plus décrit comme une volonté inébranlable, avec des verbes d'action et de position (« planté », « reflète », « réfléchit »). Les personnes humaines, quant à elles, sont placées dans l'ensemble plus large des « choses de ce monde », rappelant la caractéristique holistique de la perspective autochtone. Comme le rappelle Leanne Betasamosake Simpson (*michi saagiig nishnaabeg*) :

Alors que tout individu doit avoir les ressources et connaissances pour assurer sa propre sécurité, sa survie et sa prospérité dans le royaume tant physique que spirituel, l'existence dépend ultimement de relations intimes de réciprocité, d'humilité, d'honnêteté et de respect avec tous les éléments de la création, y compris les plantes et les animaux (2017, p. 154).

Réciprocité, humilité, honnêteté et respect transparaissent dans de telles vignettes, insufflant à *Kuessipan* une vision du monde innue et participant activement à la résurgence. Cette terre décrite par Fontaine est « sacrée » et elle offre, grâce à son silence enveloppant, la possibilité de se régénérer : « Le silence fait du bien à celui qui l'écoute et parfois même, on peut entendre le saumon qui remonte la rivière » (Fontaine, p. 45). Comme l'indique Isabella Huberman, contrairement à l'emploi d'un langage explicite et précis qui produirait une vision unidimensionnelle du monde, « le silence amène de nouvelles possibilités de compréhén-

sion » (2023, p. 190). La langue, qu'il s'agisse de celle du peuple innu ou de celle du *Nutshimit*, avec lequel les Innus ont des liens de parenté, contribue aux différents effets du sublime et s'apparente à un nid de résistance au cœur des deux récits.

Décoloniser : résistance radicale et amour décolonial

Ce sont finalement les questions de la « résistance radicale » et de l'« amour décolonial »¹⁴ qui placent *Kuessipan* dans un équilibre fragile entre simplicité et douceur d'une part, violence et véhémence de l'autre. Cela passe d'abord par un dépouillement stylistique aussi complexe que paradoxal : esthétique du moindre (non-dits et ellipses, silences et contournements, blancs de la page) et esthétique du trop-plein (listes, prétéritives et aphorismes). *Kuessipan* est donc sous-tendu par une attitude ambivalente, entrelaçant violence du *deinos* et simplicité de l'*hupsos* : en cela, la portée du discours politique tapie dans ce récit fragmentaire et ce film au tempo lent peut être conçue comme un Tout sublime.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas aisé de rendre ces effets à l'écran, même si le dénuement des voix *off* vient immédiatement à l'esprit parmi les techniques auxquelles a eu recours Verreault. Le débit est lent, la voix s'arrête entre chaque idée, reprend sans se précipiter. En outre, on relève plusieurs pauses diégétiques dans ce film globalement dense : la longue séquence de préparation de la veillée mortuaire de Metshu, le frère de Mikuan, en est un exemple pertinent. Après avoir méticuleusement ramassé les milliers de perles éparpillées par Mikuan (scène filmée en très gros plan, comme si cette tâche était essentielle), les membres de la famille préparent les lieux, en silence, tandis que la voix *off* annonce pudiquement : « Le silence. J'aimerais pouvoir écrire le silence. » La huitième occurrence de la voix *off*, tout aussi sobre, décrit la veillée du corps de Metshu. Alors que la protagoniste est serrée entre Francis et Shaniss, la voix *off* de Mikuan annonce, très lentement, cette seule phrase : « J'ignore pourquoi je ne pleure jamais. » Ces exemples évoquent le style de l'hypotexte, à la fois débarrassé de tout ornement et empreint d'une violence difficilement contenue.

14. J'emprunte ces notions à Simpson, respectivement dans *As We Have Always Done. Indigenous Freedom Through Radical Resistance* (2017) et *Cartographie de l'amour décolonial* ([2013] 2018).

Un autre effet adaptant l'esthétique du dénuement et, à travers elle, de la résistance radicale réside dans les travellings qui présentent le territoire des ancêtres lors des déplacements en voiture. Si le *locus* de la route est crucial, dans l'hypotexte, pour opposer les deux appréhensions du territoire (innue/coloniale), plusieurs panoramiques tiennent compte de l'attachement de Mikuan pour le *Nutshimit* et la beauté de ses paysages. La route est également l'objet d'un passage en voix *off*¹⁵, quand Mikuan se rend pour la première fois au cours d'écriture. Ces travellings et panoramiques coïncident toujours avec une pause diégétique, conférant une esthétique du moindre à des moments clés du récit, par exemple quand Francis ramène Mikuan à Uashat après leur premier cours d'écriture ou quand son père la conduit à Québec pour qu'elle y poursuive ses études. Enfin, de longs plans d'ensemble fixes contribuent à la création d'un état méditatif, comme lorsque Mikuan enfant traverse la baie de Sept-Îles afin de retrouver son amie, envoyée dans la réserve de Mani-utenam (à une vingtaine de kilomètres de Uashat). Sans se presser, la petite fille traverse, de droite à gauche, une plage immense, laissant au public le temps d'admirer le lieu qui l'entoure et mettant l'accent sur le processus plutôt que sur le point d'arrivée.

Enfin, la confrontation de deux effets de style opposés, l'un sobre, l'autre brutal, traduit ce qu'Huberman a noté sur le style de Fontaine, à savoir l'« alternance entre l'isotopie et la litote, c'est-à-dire entre d'un côté le désir de tout dire, et de l'autre, la subtilité et le minimalisme » (2019, p. 159). Si la transition entre l'enfance et l'adolescence de Mikuan et Shaniss (un fondu enchaîné sur leurs mains enlacées) évoque l'idée d'une continuité, le choc qui en découle est violent : à la quiétude et à la douceur du plan des enfants répond la violence de la musique et de l'environnement des adolescentes, dansant droguées dans un bar et sur le point de s'entendre traiter de « sauvages ». Alors que le premier plan constitue le dernier d'une série de moments forts entre Mikuan et Shaniss, le second annonce l'agonie de leur amitié, une fracture suggérée tant par la continuité que par la rupture des procédés filmiques. Plusieurs méthodes sont donc rendues opérantes par Verreault afin de

15. Troisième intervention de la voix *off*, correspondant partiellement au douzième fragment de l'hypotexte : « Les routes ne se ressemblent pas. Celle qui mène vers le nord. Celle qui nous ramène à contresens. Les cahoteuses pleines de poussière, sur lesquelles on avance tranquillement. Les asphaltées avec des lignes qui nous amènent à l'endroit même où on veut aller. Celles qui se laissent aller, trop peu fréquentées. »

promouvoir les effets stylistiques de l'hypotexte et d'offrir au public l'accès, à l'instar de la lectrice, à des moments d'ambivalence sublime.

La question de l'amour décolonial est le dernier point sur lequel je m'arrêterai pour cette étude des thématiques et procédés sublimes dans *Kuessipan*. Emprunté à Simpson (2013), ce concept établit l'idée que les relations d'amour permettent à la fois la rédemption de générations d'ancêtres, et offrent l'espoir, pour les nouvelles générations, de lutter contre l'acculturation. Pour Simpson, c'est par l'amour décolonial que l'on peut accéder à la résurgence, c'est-à-dire au jaillissement de visions du monde autochtones dans la contemporanéité afin de contrer l'assimilation et les injustices systémiques : « L'amour décolonial privilégie la rationalité entre les êtres, c'est-à-dire la primauté des rapports et des connexions dans la constitution de la subjectivité » (Huberman, 2023, p. 160). Ainsi, il aménage autant de « nids de résistance à la violence se déroulant au-dehors » (*ibid.*, p. 161) et s'accompagne des notions d'affection et de compassion. D'après Justice, l'amour est la seule manière de se réengager dans une relationnalité autochtone :

L'amour devient les racines qui nous lient au monde et desquelles dérivent toutes les autres relations significatives entre les ancêtres et les descendants à venir : respect, réciprocité, responsabilité, engagement, générosité. Les rapports à travers les relations. Ce n'est pas facile, c'est désordonné, c'est douloureux et inconfortable (2018, p. 69).

Mettant vigoureusement en avant la fierté d'être innue, *Kuessipan* est parcouru d'échanges d'amour décolonial, qu'il s'agisse des enseignements de la grand-mère ou des soins que lui prodigue Mikuan : diabétique, la vieille femme, qui vit dans un tipi devant la maison, est contrainte de se faire injecter quotidiennement de l'insuline par sa petite-fille. Même si elles ne font pas avancer l'action, ces scènes présentent les protagonistes dans un moment de connivence fort et, quand Mikuan part pour Québec, c'est à sa petite sœur qu'incombe la tâche de soigner l'ancêtre tutélaire. Une autre scène présente la transmission du savoir de Mikuan à sa sœur, ce qui indique que le cycle des soins prodigués ne saurait être interrompu sous aucun prétexte. Cette succession de vignettes souligne, en périphérie de l'intrigue, l'attention portée à la survivance et à l'amour décolonial.

Finalement, le concours d'écriture que gagne Mikuan dans l'une des dernières séquences représente le temps fort du film, car, tout en clarifiant la teneur politique de l'hypotexte, il met en exergue la fierté

d'être innu ainsi que la nécessité de cultiver un dialogue avec les colons. Cette séquence s'ouvre et se ferme sur Mikuan qui prononce un texte décolonial à la fois doux et ferme. Ce texte est d'abord dit par la protagoniste à l'écran (il s'agit d'une voix *in*), pour rapidement se désincarner en voix *off*, tandis que défilent à l'image portraits et paysages renvoyant à l'hypotexte :

Dans ma langue maternelle, le mot « liberté », au sens large, n'existe pas. Il n'y avait pas de limite, il n'y en avait jamais eu. Il faut peut-être d'abord connaître la captivité pour se figurer ce qu'est la liberté. [*Plan épaupe Mikuan.*] Je cherche un mot qui pourrait s'en approcher. Peut-être « *Nutshimit* » ? « *Nutshimit* », c'est le territoire, celui des ancêtres. « *Nutshimit* », c'est la paix. Le silence du ruisseau qui suit sa route, enfoui sous un mètre de neige. [*Portrait de Shaniss, émue et fière, dans le public.*] « *Nutshimit* » n'est pas un lieu. C'est l'immensité. La réserve est un lieu. Je déteste ce mot. Mais puisqu'il existe, il faut le nommer. Je crois qu'il est possible, sans s'en rendre compte, que le lieu qu'on habite déteigne sur soi, de croire ces personnes qui nous dictent qui on est, de nous restreindre à un quotidien peu ambitieux et d'accepter docilement que nous sommes nés sans envergure. [*Portrait des parents de Mikuan, attentifs et fiers, dans le public.*] La fierté n'est pas une émotion refoulée. Ni des plumes portées sur les cheveux. Ni des perles cousues sur ma veste. [*Zoom lent sur le visage des parents.*] La fierté est quelque chose qui se construit. [*Très gros plan sur un tambour qui bat en rythme, la voix in devient voix off.*] Pour se tenir droit, il faut d'abord se croire légitime. Et ici, peut-être, on peut se figurer ce que c'est que la liberté. [*Scène de danse dans la salle communautaire, membres de la famille et autres personnages, heureux. Phrases en innu traduites par les sous-titres : « Toi qui comprends ce que je dis, j'aimerais que tu saches que ma fierté, c'est nous. Comme toi, je suis innue. »*] Car si mes pieds se laissent attirer par l'ailleurs [*portrait de Shaniss*], si ma tête ne se lasse pas d'explorer l'horizon, je saurai toujours où mon cœur est attaché. C'est peut-être un peu cela, la liberté. [*Mikuan de dos, le public applaudit.*]

L'atemporalité de la voix *off*, couplée aux réactions du public, promeut la protagoniste au rang de divinité qui décolonise l'espace en usant d'une kyrielle de mots d'amour, de raisons d'être fière de sa culture, et d'appels à la tolérance. Comme le dit Fontaine lors d'un entretien : « Si on retrouve notre dignité, peut-être qu'on pourra se réapproprier notre culture » (Larochelle, 2018, p. 82).

Si, à l'orée du film, la voix *off* avoue avoir voilé ce qui est « sale », celle qui clôt le récit est au contraire réparatrice. L'œuvre de Verreault s'émancipe, radicalement cette fois, du texte de Fontaine. Le portrait de la fille au ventre rond, également temps fort du roman, combine

dans le film plusieurs extraits de l'hypotexte pour changer le sort du personnage et accueillir la résurgence. Alors que, dans le livre, cette jeune martyre anonyme « commencera à vivre trop tard, [...] mourra trop tôt, complètement épuisée et insatisfaite » (Fontaine, p. 11), elle prend à l'écran les traits de Shaniss, enceinte pour la troisième fois. Dans la séquence de fermeture, l'amie d'enfance de Mikuan est plongée dans la lecture de *Nutshimit*¹⁶ et la voix *off* revient une dernière fois pour reproblématiser le personnage présenté dans le texte :

La fille au ventre rond commencera à vivre quand la peur la quittera. Soulagée d'être elle-même, pour une fois. Elle veut seulement, comme toutes les autres, faire des enfants, une manière de faire grandir le peuple que l'on a tant voulu décimer, comme une rage de vivre ou de cesser de mourir. Le vois-tu, ce regard qui brille de l'intérieur ? Des yeux d'Indienne qui ont tout vu et qui s'étonnent de rire souvent ?

Cette remédiation – de victime, la fille au ventre rond devient agente – clôt le visionnage sur le visage rasséréné (fier ou impertinent ?) de Shaniss, dans une adresse au public qui perdurera longtemps après le fondu au noir amenant le générique de fin. Dans ce regard fixe, « qui brille de l'intérieur », la résistance radicale du peuple innu explose au visage du public allochtone, le laissant dans un état d'*astonishment*.

2. *O homem duplicado (L'autre comme moi) / Enemy*

Fragmentation et dédoublement, deux procédés qui mettent la raison dans l'incapacité d'appréhender une série infinie de possibles, se matérialisent en l'intrusion menaçante du *doppelgänger* dans la paire de récits que je propose maintenant d'examiner. Dès le XIX^e siècle, la fiction romantique articule *hupsos* et *deinos* autour de la découverte du double – expérience décrite comme aussi fascinante qu'horrificante. L'existence du *doppelgänger* – copie conforme pourtant fausse, inférieure ou trompeuse du personnage – est généralement soutenue par les propos d'un narrateur (préférentiellement omniscient) et confirmée par les personnages secondaires. Sa signification est encore compliquée par les théories psychanalytiques sur la dissociation (terme que l'on emploie communément pour désigner le trouble des personnalités multiples), par la notion d'*Unheimliche* (intrusion, dans le quotidien,

16. Il s'agit d'une mise en abyme de *Kuessipan*, intitulé d'après l'une des quatre parties du texte de Fontaine.

d'une incongruité qui génère fascination et terreur) et par le processus de sublimation (transformation de la pulsion sexuelle en art, selon Freud; substitution positive d'un objet du quotidien par un objet divin, selon Lacan). Si *O homem duplicado* (2002) de José Saramago et *Enemy* (2013) de Denis Villeneuve mettent en scène un personnage et une intrigue qui correspondent bien aux caractéristiques de la fiction de *doppelgänger*¹⁷, la dissonance cognitive engendrée par la tension entre différentes hypothèses de lecture/visionnage ne laisse d'autre choix que celui d'appréhender les récits à travers un champ des possibles infini, c'est-à-dire d'accepter notre incapacité à résoudre ce casse-tête.

Dans leur livre portant sur les films casse-tête (*puzzle films*), Miklós Kiss et Steven Willemsen (2016) présentent différentes manières de s'accommoder de tels cas de dissonance cognitive. Trois positions herméneutiques s'offrent à nous pour disséquer cette paire de récits: soit le personnage est effectivement dupliqué, soit le personnage est un duplicata, soit le personnage a des hallucinations. Aucune de ces hypothèses, cependant, n'est tenable, car une tension de fond, adaptée de manière très intéressante par Villeneuve, maintient la dissonance¹⁸.

Un survol de quelques traductions du titre prépare d'ores et déjà à ces difficultés. Le titre original du roman est *O homem duplicado*¹⁹. Dans ses versions anglaises et françaises, il a été traduit par *The Double* et *L'autre comme moi*, tandis que le réalisateur québécois a opté pour une autre traduction en anglais, *Enemy*. De l'idée du duplicata (renvoyant à la notion d'infini et incluant le problème du clonage), on passe à celle du double (convoquant alors plutôt les *doppelgänger* ou le sosie), puis au champ de l'altérité (avec le mot «autre», compliqué par le déictique «moi» dans la traduction française). La périphrase du titre en français suggère une attitude sceptique vis-à-vis de l'instance narrative, «moi».

17. Selon Amit Marcus, ces récits représentent le contact entre un «original» et sa «copie», et partagent généralement cinq caractéristiques: le double n'est jamais 100% identique à l'original; l'original est souvent un être solitaire à l'identité instable; l'apparition du double provoque une déstabilisation identitaire; la rivalité est violente; l'intrigue se termine par une catastrophe – meurtre ou suicide (2013, p. 195).

18. Pour rendre acceptable son interprétation, Kiss et Willemsen suggèrent que le public la «naturalise» (*naturalising interpretation*), s'engage dans un «transfert du cadre» (*frame-switch*), change son attitude analytique (passe d'une analyse réaliste à une analyse symbolique) ou opte pour un «jeu herméneutique» (*hermeneutic play*), où l'hésitation elle-même fonctionnera comme solution (2016, p. 108).

19. Étant donné que le texte original est dans une langue que je ne maîtrise pas (le portugais), je cite ici la traduction française de Geneviève Leibrich (2005, Éditions du Seuil).

Le titre de l'adaptation, *Enemy*, renforce quant à lui l'animosité ressentie envers le double ou le danger que représente la duplication : « L'Autre [...] n'est plus un alter ego mais un ennemi à abattre qui suscite la peur » (Amorin-Ralha, 2010).

Pour cette étude, je me suis fixé deux objectifs : circonscrire un éventail d'hypothèses permettant de visiter le spectre des dissonances insolubles ; étudier comment les greffes apportées par la transcréation augmentent encore ces défis et décuplent le sublime. Ce n'est pas peu dire que d'affirmer que cette paire de récits détraque « le rapport de la pensée avec l'objet représenté », pour citer Lyotard (1991, p. 71).

Formuler des hypothèses insatisfaisantes

Le roman s'ouvre sur le constat que le héros, un professeur d'histoire du nom de Tertuliano Máximo Afonso, s'est progressivement embourbé dans le « marasme » : « À la vérité, Tertuliano Máximo Afonso a bien besoin de stimulations distrayantes, il vit seul et s'ennuie ou, pour employer des termes cliniques précis comme l'exige l'époque actuelle, il a cédé à une faiblesse d'âme temporaire, connue ordinairement sous le vocable de dépression » (Saramago, p. 11). Pour tromper son ennui, il visionne donc un film, *Qui cherche trouve*, recommandé par un collègue. Cette nuit-là, réveillé en sueur par la sensation de ne pas être seul dans son appartement, Tertuliano comprend qu'elle est due à la présence fantomatique de son double, acteur secondaire du film. Après une longue enquête, il trouve le nom de cet homme (António Claro) qui lui ressemble en tous points et apprend qu'ils habitent dans la même ville. Les deux hommes arrangent une rencontre pour vérifier leur conformité, se disputent et finissent par échanger leurs compagnes et leur identité. Après la mort de l'acteur et de la fiancée de Tertuliano, Maria, dans un accident de voiture, le professeur prend finalement la place de son double. Dans son article consacré aux questionnements identitaires dans l'œuvre de Saramago, Silvia Amorin-Ralha affirme que l'identité y est « un processus en construction et une quête qui revêt fréquemment l'apparence d'une énigme policière » (2010, n. p.). Si l'identité est profondément déstabilisée par la découverte du *doppelgänger*, il n'est pas étonnant que Tertuliano décide de détruire tout autre duplicata : alors qu'une troisième version téléphone chez António, Tertuliano (qui l'a remplacé) décide de l'éliminer – ce qu'António avait été incapable de faire avec lui.

Dans ce récit d'un « homme moyen²⁰ », déprimé et blasé, la construction du double s'apparente à une manière de tricher contre l'ennui, ou par nostalgie d'un passé traumatique ou fantasmé. L'apparition d'António ébranle l'identité de Tertuliano, qui jamais plus ne ressentira de marasme. Cependant, la découverte de ce double est d'abord vécue comme un véritable traumatisme, au point que Tertuliano est « incapable de dire si le sommeil lui rouvrit ses bras miséricordieux après la révélation effroyable que fut pour lui l'existence [...] d'un homme qui [...] est son portrait tout craché » (Saramago, p. 26). Il apparaît plus loin dans « un effondrement physique et moral » (*ibid.*). Ces différents termes décrivent une expérience traumatisante, et le professeur d'histoire, ébranlé, se demande tout au long de sa nuit blanche : « Suis-je vraiment une erreur, et à supposer que j'en sois effectivement une, quelle signification, quelles conséquences de se savoir une erreur peut-il y avoir pour un être humain ? » Le labyrinthe dans lequel cette question le plonge provoque « une sensation fulgurante de peur » (*ibid.*, p. 27).

Les premières minutes de l'adaptation de Villeneuve provoquent une sensation d'égarement analogue – mais pour le public. Le film s'ouvre sur un lent panoramique révélant un paysage urbain pendant que, sur un répondeur hors champ, une voix de femme avoue à son fils être très inquiète pour lui. Après un *cut*, suit le plan d'un personnage de dos, dans sa voiture, dont le visage tracassé apparaît dans le rétroviseur (la caméra est placée sur la banquette arrière, suggérant une autre présence dans la voiture). Après un autre *cut*, une femme enceinte, assise sur un lit, se retourne pour fixer tristement la caméra. Individuellement ou pris ensemble, ces trois plans restent insolubles d'autant plus qu'ils sont suivis d'un carton qui reprend la première épigraphe du roman : « *Chaos is order yet to be deciphered.* » Lançant au public le défi de déchiffrer le chaos, le seuil du film laisse planer l'idée d'un danger ou d'une menace qui n'attendrait que de surgir.

De l'égarement, on passe rapidement à une désagréable étrangeté²¹ et, enfin, à la haine. Tout au long d'*Enemy*, Adam et Anthony se com-

20. Au sens où l'entend Vincent Descombes : on peut l'appeler « le héros » non pour ses actions héroïques, mais pour le simple fait qu'en tant que personnage principal, il « est surtout distingué par l'attention que le romancier nous demande de lui prêter au détriment des personnages secondaires » (2006, p. 296).

21. Le collègue qui lui a conseillé de regarder le film *Qui cherche trouve* remarque immédiatement que Tertuliano, cet être habituellement « paisible », « docile », voire « soumis », devient soudain violent et « la dureté insolite [de son] regard » (Saramago, p. 39) le transforme, le lendemain de sa découverte du double, en « un autre homme » (*ibid.*, p. 40).

portent certes différemment, mais on arrive surtout à les distinguer grâce à l'alliance que porte l'acteur. Cependant, une fois qu'Adam découvre Anthony, il se met à se comporter comme ce dernier : violent (il viole sa compagne qui s'était endormie chez lui) et malhonnête (il vole l'enveloppe destinée à Anthony). L'hypothèse selon laquelle ces hommes sont en fait deux facettes d'une même personne est étayée par le constat qu'au contact de l'Autre, ils en prennent les caractéristiques. Finalement, l'effroi de s'être découvert un double laisse place à une haine froide envers ce « frère bâtard ambitieux qui s'emploierait à le détrôner » (Saramago, p. 157). Le moment de la rencontre entre les deux hommes coïncide, dans le texte, à une révélation terrible pour Tertuliano : après avoir débattu sur l'heure de leur naissance, la primauté va à António, qui serait né vingt-huit minutes avant lui, et qui conclut que « deux coups de feu résoudraient la question avant qu'elle se pose » (*ibid.*, p. 193) – indiquant froidement qu'il estimerait préférable de tuer l'un d'entre eux.

Dans l'adaptation, acrimonie et rivalité sont traduites dans la parole d'Adam durant les premières séquences du film. La première fois que l'on entend la voix du professeur d'histoire, il présente son séminaire sur les dictatures et leur caractère cyclique et infini. Alors que son amante lui rend visite dans un appartement sombre, la voix continue, mais sous une forme acousmatique (c'est-à-dire sans corps). Alors qu'Adam et Mary se quittent après avoir couché ensemble, la voix poursuit :

See, every dictatorship [Cut, l'amphithéâtre où Adam donne son cours] wants to have control on the people. [Cut, plan du métro où Adam est entassé avec d'autres Torontois.] They keep everyone busy with entertainment [cut, il corrige des copies dans son appartement sombre] and other dictatorships, they have other strategies [cut, Mary, assise, fume] to limit information, to limit ideas, to limit knowledge... [Cut, Mary part tristement après qu'ils ont couché ensemble.] How do they do that? [Cut, plan du cours dans l'amphithéâtre, mais sans qu'Adam bouge les lèvres.] They control any means of personal reflexion. This is important to remember, there is a pattern.

Et c'est ainsi que s'achève la leçon d'histoire, sur une idée qu'Adam avait déjà expliquée à son premier cours et qui met en abyme l'absurdité tragique dans laquelle l'humanité est empêtrée. La voix *off* transcende l'espace et le temps, tisse les éléments disparates et ternes de la vie de ce professeur désabusé. Pourtant, en instaurant une prétendue linéarité entre ces plans, la séquence trompeuse met la voix en conflit avec l'image. Loin d'être organisatrice, cette voix *off* induit le chaos, ce qui

est rappelé par le montage en *cut* qui, lui, ne fait aucune tentative pour l'ordonner.

Or, la question du chaos est prégnante dès les deux épigraphes du roman. La première citation est tirée du *Livre des contraires*²² : « Le chaos est un ordre à déchiffrer. » Et la seconde, empruntée à Laurence Sterne : « Je crois avoir intercepté maintes pensées que le Ciel destinait à un autre. » En « interceptant » de telles pensées, l'individu récuse, en quelque sorte, son autonomie : « L'apparition d'un clone abolit, de façon effrayante et intolérable, la frontière entre le Moi et l'Autre » (Amorin-Ralha, 2010, n. p.). Malgré son nom on ne peut plus original, comme le souligne plusieurs fois le narrateur du roman, Tertuliano prend conscience de la précarité de son identité, mais, au lieu de refuser que cela ait un quelconque effet sur sa vie, il s'acharne à supprimer toute preuve de sa duplication. Cependant, le roman rejette tant l'hypothèse naturelle que l'hypothèse surnaturelle qui auraient permis d'expliquer l'apparition du double : c'est en fait l'énigme des coïncidences non plausibles qui est ici en jeu, mettant l'accent sur le chaos qui règne dans ce monde fictionnel. Ces incohérences obligent la lectrice à « naturaliser » le sens du récit en essayant différentes stratégies interprétatives visant à réconcilier les incohérences ponctuelles (Kiss et Willemsen, 2016, p. 110). On arrive ainsi à une hypothèse à peu près convaincante : Tertuliano/Adam est englouti dans le chaos, évolue dans un monde dont les règles auraient subitement changé et où les humains seraient dupliqués à leur insu. Cette hypothèse n'est cependant satisfaisante que si l'on ferme les yeux sur d'autres dérapages interprétatifs.

Plonger dans les défis narratifs

Bien que l'on n'ait pas été dupe de la complexité du récit, le fait de constater que la narration hétérodiégétique et *a priori* omnisciente dérape empêche de se satisfaire d'une réponse simple. En effet, c'est toute la structure de l'œuvre qui est pervertie de l'intérieur, et tant l'expérience vécue par le personnage que celle décrite par le narrateur sont suspectes. *O homem duplicado* et *Enemy* invitent en effet à se demander

22. Un hypotexte fictif, comme le rappelle Micah K. Donohue, repris sur le seul carton de la transcréation de Villeneuve, et qui offre d'ailleurs l'occasion d'un passage métaréflexif dans le texte (2021, p. 181). Cela me mène à l'hypothèse que le roman pourrait être l'invention d'un narrateur prétendument hétérodiégétique.

si le narrateur lui-même n'était pas non une instance hétérodiégétique prenant en charge la fiction de manière détachée, mais une autre facette du personnage. Si l'on tombe d'abord dans l'option, « facile », du *doppelgänger*, ce récit casse-tête incite à abandonner les hypothèses classiques et à envisager celle du métafictionnel.

Tout d'abord, même si le narrateur se prétend omniscient, il n'en donne jamais de preuve tangible. En outre, il abandonne constamment son rôle d'instance neutre pour prendre la défense du personnage contre les jugements présumés de la lectrice ou en se plaçant sur le même plan que lui. Si bien que l'on se demande s'il existe un narrateur omniscient ou si le récit ne serait pas plutôt un complexe monologue intérieur – auquel cas, le trouble identitaire du protagoniste serait en réalité celui du narrateur²³. Alors que Tertuliano essaie de comprendre ce que signifie *concrètement* « avoir un double », le narrateur s'inclut, comme lui, dans la catégorie des « victimes du Destin » par l'intermédiaire du pronom « nous ». Se greffe à cette discussion « le sens commun », et la lectrice de finir engluée dans une toile de paroles peu délimitées et où différentes instances se répondent :

Tertuliano Máximo Afonso ne réussit pas à échapper à l'idée que tant de hasards et de coïncidences réunis pourraient très bien correspondre à un plan pour le moment encore indéchiffrable, mais dont le développement et le dénouement sont déjà certainement déterminés sur les tables du dit Destin, à supposer que finalement il existe et nous gouverne [...]. [L]e sens commun de Tertuliano Máximo Afonso se manifesta enfin pour lui donner un conseil [...] et ce conseil fut le suivant, Si tu penses que tu dois demander une explication à ton collègue, demande-la-lui une bonne fois pour toutes (Saramago, p. 29).

Dans cet échange, tant le personnage que le narrateur sont incapables de prédire ce que le Destin leur réserve, tandis que le sens commun conseille à Tertuliano de demander à un autre personnage s'il peut répondre à ses questionnements. Plus tard, Tertuliano dessine la moustache de son double sur son reflet dans le miroir de sa salle de bain. Après avoir qualifié cette action de « terrible », le narrateur conclut : « En cet instant, Tertuliano Máximo Afonso est devenu cet acteur dont nous ignorons le nom » (*ibid.*, p. 33). Ce narrateur tout-puissant, qui ressent

23. Cette hypothèse est partiellement étayée par la publication, juste avant la parution de *O Homem Duplicado*, d'un article de Saramago intitulé *Is it Time to Return to the Author? Between Omniscient Narrator and Interior Monologue*. L'auteur y explique ne pas voir de délimitation entre auteur, narrateur et personnage (2000, p. 2).

en même temps que le protagoniste la terreur de la duplication, avoue ne point l'être puisqu'il ignore le nom de celui qu'il(s) cherche(nt). Ce « nous », identité composite narrateur-personnage, revient fréquemment au cours du texte, comme lorsque Tertuliano appelle sa mère pour lui annoncer sa visite. Cette dernière l'exhorte à lui livrer ses tracas, et Tertuliano lui promet la vérité une fois chez elle :

Les mots sont diaboliques, on croit ne laisser sortir de sa bouche que ceux qui nous conviennent et soudain il y en a un qui se met en travers du chemin, [...] on se met à affirmer ce qu'on niait avant ou inversement, ce qui vient de se produire en est le meilleur exemple, je n'avais pas l'intention de parler si tôt à ma mère de cette histoire de fous, [...] or d'un instant à l'autre, sans que je comprenne comment, elle m'a extorqué la promesse formelle que je la lui raconterai (*ibid.*, p. 187).

Où s'arrête la pause narrative expliquant à quel point « les mots sont diaboliques » ? Où commence le regret du personnage d'avoir été piégé par sa mère ? Dans ces passages, l'instance narrative se superpose au personnage, qui se regarde de l'extérieur – rappelant le titre français, *L'autre comme moi*. Cette impression de se voir soi-même de l'extérieur correspond à l'expérience de dissociation, où, à la suite d'un traumatisme, on crée des personnalités multiples sans se souvenir de ce que l'une ou l'autre a dit et vécu. Une remarque de la mère conforte cette hypothèse : « Une partie de toi dort depuis que tu es né et ce que je crains c'est que tu sois obligé un jour de te réveiller brutalement » (*ibid.*, p. 233). Sa « Cassandra de mère » (selon ses termes) met ici le doigt sur la possibilité que Tertuliano, partiellement endormi, ait soudainement vu son autre soi se réveiller. Protéiforme, il vient tourmenter celui qui le définissait jusque-là.

La transcréation de Villeneuve est jalonnée d'inserts d'écrans noirs accompagnés d'une bande-son composite (d'une part, un « clic » comme si l'on éteignait la lumière, de l'autre, un roulement de tambour). Ce procédé semble transcrire les troubles narratifs du roman, sur lesquels je viens de m'arrêter. Si l'on exclut le premier insert noir (le carton sur lequel apparaît l'exergue sur le chaos), le procédé réintervient pour la première fois au milieu du film, quand Adam a finalement trouvé le courage d'appeler son double (Anthony) et que c'est la femme de ce dernier, Helen, qui décroche. En comprenant qu'il ne s'agit pas de son mari, Helen demande d'une voix suppliante : « *Who is it?* » et, après un très gros plan vertigineux autour du visage d'Adam en caméra portée, le professeur raccroche, haletant. Ce très gros plan est suivi du premier

insert noir. Dans le plan suivant, Adam est assis au volant de sa voiture, en panique, tandis que les autres automobilistes s'impatientent. Deuxième écran noir. Plongée vertigineuse, en hélicoptère, sur les gratte-ciel de Toronto. Troisième écran noir. Adam rappelle Anthony et entame sa première conversation avec lui.

La deuxième séquence où se succèdent ainsi trois écrans noirs suit la rencontre entre Adam et Anthony, dans un motel de banlieue. Après un plan d'Helen, songeuse face à la promesse de son mari²⁴, un *cut* amène l'écran noir, accompagné d'un bruit d'interrupteur et d'un roulement de tambour. Un très gros plan de mains remonte ensuite au visage d'Anthony/Adam sous la douche (il n'a pas d'anneau à son doigt); écran noir; Helen couchée sur le lit, abasourdie; écran noir; très gros plan d'un visage (Adam/Anthony, impossible de savoir); *cut*; plongée vertigineuse sur la ville. Après cette séquence entremêlée d'écrans noirs et de très gros plans indéchiffrables (puisqu'ils ne permettent pas de savoir s'il s'agit d'Adam ou d'Anthony), commence l'entreprise de filature de Mary (l'amante d'Adam) par Anthony. Un dernier écran noir intervient au moment où Anthony va procéder à l'échange de rôles avec Adam, forçant la porte de son appartement, avant d'aller retrouver la jeune femme et, selon ses termes, de « disparaître à jamais de sa vie » – ce qui s'avère le cas, puisqu'il mourra dans un accident de voiture peu de temps après.

Le faux témoignage du narrateur, qui est tout sauf omniscient, et ces écrans noirs métadiégétiques, qui prétendent tisser des éléments disparates sans offrir la moindre clé, obligent à appréhender *O homem duplicado* et *Enemy* avec créativité et imagination. La fin du roman ouvre sur l'idée d'une démultiplication, que l'on est en droit d'imaginer infinie. La fin de l'adaptation entérine l'importance des mygales avec la transformation terrifiante d'Helen, enceinte, en un énorme spécimen sifflant devant le regard désabusé d'Adam devenu Anthony. Dans les deux cas, notre Volonté de comprendre est anéantie. Le récit rappelle que l'œuvre d'art qui fascine n'est pas nécessairement bien intentionnée à notre égard, qu'à l'instar de la nature véhémente dépeinte par Schopenhauer, l'art peut être hostile. Mais cette hostilité fascinante, aussi douloureuse soit-elle, offre l'occasion d'explorer un monde ludique qui fait atteindre des sommets de jouissance intellectuelle.

24. « *Don't worry, honey, that guy won't be calling here again.* »

Coïncidence inouïe et toile des possibles

Les hypothèses se complètent donc plus qu'elles ne s'invalident, et l'on abandonne rapidement l'espoir d'interpréter raisonnablement ce récit en couches paradoxales. Or, c'est justement cela, le terreau de notre expérience sublime : une succession d'excitations mentales quand on croit avoir compris et de terrassements de la Volonté quand on s'aperçoit avoir encore été trompé. En effet, la coïncidence, inouïe, de la duplication parfaite ne s'arrête pas au simple fait que Tertuliano et Antônio soient complètement identiques : ils changent également de coupe de cheveux et de barbe en même temps, ont des intonations de voix identiques, la même cicatrice et la même date de naissance. Tertuliano craint en outre qu'ils mourront le même jour... ce qui n'est finalement pas le cas ! Pourquoi frustrer cette dernière attente ?

La coïncidence, à laquelle le narrateur s'amuse à donner différents synonymes²⁵, n'est en effet pas poussée jusqu'au bout, avec une mort simultanée de Tertuliano et Antônio. La duplication n'est donc pas un processus qui aurait un début et une fin, comme Tertuliano est initialement porté à croire, mais un épanouissement rhizomique infini. Et il serait fallacieux de ne souligner que la terreur, la haine et la menace : l'expérience de l'infini passe également par des moments d'élévation de l'âme – ou d'*astonishment* – créatifs et stimulants. Par exemple, après avoir recensé tous les films où figure son double, Tertuliano se met en route vers le lycée :

[I]l se sentait comme flotter dans une sorte de limbe, dans un couloir de transit entre le ciel et l'enfer, et il se demandait avec un certain étonnement d'où il venait et où il irait maintenant dans la mesure où [...] le transport d'une âme de l'enfer au ciel ne peut pas être identique à sa dégringolade du ciel en enfer (Saramago, p. 127).

Ces réflexions métaphysiques sont immédiatement remplacées par la certitude d'être une chrysalide en métamorphose et l'élévation de son âme se concrétise quand Tertuliano revêt la barbe que portait Antônio dans un de ses premiers films :

Quand il regarda pour la première fois sa nouvelle physionomie, il ressentit un très fort choc intérieur, cette palpitation nerveuse, intime et insistante, [...] comme s'il venait enfin de découvrir sa propre et authentique identité.

25. « [L]'homme identique, le sosie, le siamois désaccouplé, prisonnier d'un quelconque château de Zenda ou d'une chose qui reste encore à définir » (*ibid.*, p. 53).

C'était comme si, pour avoir l'air différent, il était devenu davantage lui-même (*ibid.*, p. 148).

Ce constat paradoxal est validé par une réaction étonnante de Tertuliano qui, afin d'immortaliser cette « authentique identité », court se faire photographier pour ensuite cacher la preuve de sa métamorphose. Le *deinos* dans lequel sombre le personnage devient palpable, bien qu'en rêve, la première nuit que Tertuliano passe chez Antônio, après qu'il est parti avec sa compagne à lui :

[I]l se dit soudain qu'il était arrivé au bout du chemin, que devant lui, lui barrant la voie, un mur s'élevait avec une pancarte proclamant, Abîme, défense d'aller plus loin, puis il constata qu'il ne pouvait pas revenir sur ses pas, que la route par laquelle il était arrivé avait disparu [...]. Il rêvait et il ne le savait pas. Une angoisse qui était déjà de la terreur le fit se réveiller au moment précis où le mur s'écroulait et où des bras [...] l'entraînaient vers le précipice (*ibid.*, p. 259).

Tertuliano croit être réveillé par la jeune femme de l'acteur, puis s'aperçoit qu'il est encore endormi, pour se réveiller à nouveau (et peut-être ainsi à l'infini, puisque ce moment coïncide avec la mort du double diabolique dans un accident de voiture). Quelques jours plus tard, une personne, qui a exactement la même voix que le professeur et l'acteur défunt, téléphone et demande à parler à Antônio Claro. Dans leur étude sur les films casse-tête, Kiss et Willemsen consacrent un chapitre entier à la question de la fascination opérée par l'infini, ce défi lancé à l'esprit humain (ou à sa Volonté, selon Schopenhauer), détectable dans les mathématiques, la cosmologie, la théologie, et imprégnant les arts et la culture (2016, p. 200). Afin d'amener à faire l'expérience de l'infini, les créateurs d'*O homem duplicado* et d'*Enemy* mettent en scène la sensation de se perdre tant dans l'intrigue que dans les enjeux narratifs, sans omettre d'autres sèmes sur lesquels je me pencherai pour finir.

La présence des mygales²⁶ tout au long de l'adaptation de Villeneuve amène discours psychanalytique et question du sublime au cœur du récit filmique. Selon Lacan, l'araignée représenterait le pouvoir de la mère et la phobie de régresser jusqu'au ventre maternel. Selon Burke, « les objets désagréables qui ne sont pas fondamentalement dangereux, comme les crapauds et les araignées, restent au stade de l'odieux » ([1757]

26. « Les araignées et leurs toiles sont des figurations efficaces dans *The Double*. Elles symbolisent l'esthétique de Saramago, qui tisse des intertextes à l'intérieur de ses compositions originales » (Donohue, 2021, p. 183).

2014, p. 86). Or, j'avancerais que les tarentules et autres araignées qui jalonnent *Enemy* provoquent bien l'*astonishment*, et ce, de différentes manières. La première représentation de mygales se produit juste après les trois plans d'ouverture suivis du carton noir portant l'exergue. Anthony pénètre dans une salle de spectacle obscure où des femmes nues, ne portant que des talons hauts, se masturbent. On amène un plateau en argent où trône une mygale, que l'une des femmes écrase ensuite sous son talon. Cette première intervention de la mygale inaugure une longue série de scènes où menace le sublime : la douleur (voire la mort) que peut donner la mygale, sa fin sous le talon acéré, l'obscurité dans laquelle est plongé le public silencieux, et le regard sidéré d'Anthony versent tous du côté du *deinos*. Cette scène crée un hors-temps et aménage un espace hétérotopique fermé par une mystérieuse clé. La salle de spectacle s'apparente à une bulle sublime, avec toute sa charge violente, dès l'orée du film.

S'ensuit une séquence cauchemardesque où Adam croise, dans le couloir qui mène à la salle de spectacle, une femme arborant une tête de mygale. Une araignée gigantesque est ensuite présentée en plans larges, surplombant la ville de Toronto sur ses longues pattes gracieuses, qui ne manqueront pas de faire penser à la sculpture monumentale de Louise Bourgeois, *Maman* (1999), dont le Musée des beaux-arts d'Ottawa a acquis une copie en 2005. Pour l'artiste, l'araignée n'est pas néfaste, il s'agit plutôt d'une tisseuse (à l'instar de sa mère à elle), d'une délicate protectrice (qui mange les moustiques et autres insectes indésirables). Dans la dernière séquence du film, Helen, placide et enceinte, se transforme soudainement en gigantesque mygale dans sa chambre, au matin de ses « retrouvailles » avec Adam (qui a pris la place d'Anthony). Le film se ferme sur le visage en gros plan de ce dernier qui soupire, comme déjà las.

Les quatre apparitions de la figure de l'araignée renforcent le chaos interprétatif, mais en le déplaçant sur un élément défini. La toile amène l'image de la spirale de l'infini : « *Enemy* est une toile intertextuelle en spirale qui incorpore une relation "verticale" (même si agoniste) avec sa source et différents liens "horizontaux" avec d'autres textes, films et œuvres d'art » (Donohue, 2021, p. 183). Tout bien considéré, appréhender *O homem duplicado* et *Enemy* avec le désir d'en maîtriser le sens est un jeu perdu d'avance. Les sèmes sublimes (obscurité, pouvoir de faire le mal, privation et succession infinie), indéchiffrables autrement que pour les sentiments qu'ils provoquent, sous-tendent l'emportement

de la pensée du personnage, de la lectrice, et du public (si l'on revient au sublime kantien) aussi bien que l'ébranlement de notre Volonté (si l'on se réfère à Schopenhauer). En suscitant ces hypothèses plausibles *et* contradictoires, les récits constituent le lieu d'une tension que seule une Volonté qui accepte de se laisser dominer parviendra ultimement à appréhender – même si ce n'est que partiellement. Cette forme de sublime rappelle également ce qu'exprime Roland Barthes sur la jouissance : « *tout* se perd, intégralement. Fond extrême de la clandestinité, noir de cinéma » (1973, p. 63, italique dans le texte).

3. *La petite fille qui aimait trop les allumettes*

J'ai étudié ailleurs l'idée de la paternité défaillante²⁷ dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy ([1998] 2000), roman arrivé finaliste au Prix du Gouverneur général, et son adaptation par Simon Lavoie (2012). Je notais que la narratrice, Alice, est élevée par un père qui se présente à la fois comme un maître totalitaire et un dieu tout-puissant (un père du « trop-plein »). J'aimerais combiner à ce constat l'idée selon laquelle la disparition de ce dernier sous-tend les élans sublimes du récit. Si l'on se trouve au départ déstabilisé par le style d'Alice, tant ampoulé que vulgaire, c'est surtout sa conviction d'être un garçon et non une « pute » (selon ses propres termes) qui met à l'épreuve notre Volonté avant que ne nous soient dévoilés les détails d'un passé traumatique : le *deinos* fait son chemin vers notre conscience et la naïveté de la narratrice en rend les retombées d'autant plus terribles.

Les références au genre du conte renforcent cette impression de sombrer dans un univers aussi magique que hanté. Dans le titre, le « trop »²⁸ semble critiquer le comportement déviant d'Ariane (la sœur jumelle d'Alice), qui a causé une catastrophe précédant celle sur laquelle s'ouvre le récit (le suicide, par pendaison, du père soissons²⁹). Les tabous (viol, inceste, maltraitance ou meurtre), la posture postapocalyptique, l'obscurantisme imposé par un père mutique, tout cela s'impose à rebours du

27. « Non au père ! La paternité défaillante dans la transcréation québécoise », *CiNéMas. Journal d'études filmiques*, vol. 30, n° 1, juin 2023, p. 123-144.

28. Maïté Snauwaert rappelle que la référence à *La petite fille aux allumettes* d'Andersen, entre misérabilisme et fuite d'un quotidien infâme par la mort, n'est pas fortuite, mais que l'ajout du « trop » suggère la culpabilité de la protagoniste éponyme, ce qui n'est pas dans le conte.

29. Le nom de famille ne prend pas de majuscule dans le roman.

désir d'autodétermination d'une narratrice qui, graduellement, parvient à transcender le *deinos* masculin et donne naissance à la fille de son frère (Snauwaert, 2007, p. 107). Dans son chapitre consacré au roman, Louis-Paul Willis met en place un appareil critique lacano-žžžekien pour y étudier le «réel traumatique» dans ses différentes formes (2017, p. 223). Ce monde placé au-delà du Symbolique, une lecture du sublime le révèle, s'étend sur plusieurs plans: d'une part, le père, aussi mort soit-il, prend des allures de dieu immortel; de l'autre, le personnage éponyme, cette «petite fille qui aimait trop les allumettes», apparaît sous des traits inattendus, causant horreur et terreur tout à la fois. L'ensemble est sous-tendu par l'écriture écocritique et révolutionnaire d'Alice, qui va graduellement passer de l'autre côté du miroir en révélant comment la tragédie s'est réellement passée et en imaginant des propositions d'avenir puissantes.

Mort et transcendance du Père-dieu

S'il a été largement étudié par la critique, notamment parce qu'il institue un ordre fondé sur la mise en abyme de la mort de Dieu, le roman de Soucy m'intéresse d'abord parce qu'il entremêle *hupsos* et *deinos* à travers le cadavre du père soissons: bien que le récit s'ouvre sur son suicide par pendaison, le père est défini – et redéfini – comme un maître autoritaire, «quelqu'un qui trouve sa jouissance dans le fait d'être obéi compulsivement» (Žžžek, 2004, p. 109). Or, sa disparition, qui devrait être «vécue comme une véritable apocalypse» (Gervais, 2001, p. 389) puisqu'il s'était imposé en figure divine – ses Fils³⁰ croient qu'il les a «façonnés avec de la boue» (Soucy, p. 31) –, mène à une incohérence de taille: alors que l'univers aurait dû être bouleversé par cette disparition, rien n'a changé. Le roman s'ouvre sur ces enjeux, entre terreur et trivialité:

Nous avons dû prendre l'univers en main mon frère et moi car un matin peu avant l'aube papa rendit l'âme sans crier gare. Sa dépouille crispée dans une douleur dont il ne restait plus que l'écorce, ses décrets si subitement tombés en poussière, tout ça gisait dans la chambre de l'étage d'où papa nous commandait tout, la veille encore. Il nous fallait des ordres pour ne pas nous affaïsser en morceaux, mon frère et moi, c'était notre mortier (*ibid.*, p. 13).

30. Ce substantif, tout comme «Père», prend une majuscule dans le roman et remplace les prénoms des enfants soissons. De plus, pendant une grande partie du roman, Alice pense être un garçon, ce qui explique le masculin.

La terreur des Fils soissons, l'impression d'être perdus (de s'affaïsser / de tomber en morceaux), rappelle l'expérience d'*astonishment* : la mort du père est un cataclysme sublime. Afin d'éviter de devoir réviser tout ce qui lui a été inculqué par son père tout-puissant, Alice déplace les vertus magiques de ce dernier sur son cadavre. En d'autres termes, elle perpétue la croyance selon laquelle son père est un dieu, même s'il est mort, et échafaude une nouvelle religion : « Le premier soleil d'une religion, à moins que je me trompe, c'est toujours un cadavre qui bouge » (*ibid.*, p. 165). Lancée à la fin du roman, cette affirmation met en lumière plusieurs autres remarques, en apparence anodines ou farfelues : à en croire la narratrice, il s'avère en effet que le cadavre se métamorphose graduellement, revendique sa permanence malgré la mort.

Une lecture à rebours permet de lister ces éléments qui étayaient l'hypothèse de l'immortalité du père : les « Fils » ne parviennent d'abord pas à joindre les chevilles du cadavre, car « il y avait comme un ressort qui les repoussait [...] comme par vertu magique » (*ibid.*, p. 30). Plus tard, contemplant la dépouille, son frère stimule l'urètre paternel, ce qui cause un autre phénomène surnaturel : « Et la saucisse de grossir, de s'élever, par vertu magique, de devenir aussi dure que les cuisses entre lesquelles elle battait pavillon » (*ibid.*, p. 31). Enfin, Alice remarque que les mains du cadavre ont bougé et que sa moustache a disparu. L'ensemble de ces signaux se compilent dans une lecture magique où point le *deinos* – et la narratrice d'en déduire que son père est, effectivement, une incarnation divine. Plus loin dans le récit, Alice estime que cet « événement considérable » qu'est la « dépouille de papa » intéresse l'univers tout entier :

Ses restes jetaient leur ombre sur nos vies, à mon frère et à moi, c'est la moindre des choses, mais cette ombre s'étendait aussi bien au-delà jusqu'en terre sainte, si ça se trouve. Qu'allaient devenir la planète ainsi que les semblables qui grouillaient dessus ? [...] Dieu lui-même descendrait-il dans nos champs, l'air soucieux, la barbe pas faite ? (*ibid.*, p. 119)

Si le père meurt avant l'*incipit* du roman, plusieurs événements paranormaux entourent l'état et la position de son corps pour éliciter son caractère divin et le placer dans la catégorie des êtres du *deinos*, dont l'ombre s'étend sur le monde, et qui sont susceptibles d'invoquer Dieu.

Ces éléments n'ont pas échappé à Lavoie, qui les complète d'informations décisives afin de restituer le mystère du roman. La transcréation s'ouvre *in medias res* alors que le père, assis à une table, semble en proie

à un grand désespoir. Devant lui, une corde ; à ses côtés, des bouteilles d'alcool vides. Toute cette séquence introductive est construite en montage *cut*. Après ce premier plan, Alice apparaît : habillée et coiffée en garçon, elle caresse un ventre rebondi tout en fixant craintivement le hors-champ. Le contrechamp présente à nouveau le père, accablé, depuis la perspective d'Alice. Après d'autres images présentant Frère, puis Alice qui se cache, le père se lève péniblement, tenant la corde à deux mains. La caméra suit la corde en gros plan jusqu'à ce que soissons ait fini de gravir les escaliers. De fait, au moment de sa disparition, il semble interdit de contempler le visage de ce personnage, dépossédé par ces mains maîtresses de son destin³¹.

Alice sort alors dans la nuit pour se soustraire, semble-t-il, au regard lubrique de Frère. S'ensuivent deux séquences parallèles : celle qui représente Alice, couchée dans l'obscurité, en train de se masturber sur l'herbe en regardant vers la chambre de Père ; et celle qui se déroule dans la chambre où il s'est enfermé. Ce qui s'y passe est filmé en gros plans, qui se succèdent en montage *cut* : les mains du père sortent un disque ; le posent sur un tourne-disque ; son dos nu, prostré, apparaît en très gros plan tandis que le tourne-disque émet une musique triste. La caméra revient ensuite à Alice, dehors, qui se redresse en entendant la musique. Peut-être est-il utile de souligner le fait que la protagoniste vient d'apercevoir, entre deux pans de brume, une femme qu'elle semble reconnaître, vêtue d'une longue robe blanche. Cette apparition provoque l'inquiétude de l'adolescente, qui se lève et avance lentement vers la maison, fixant toujours l'étage, hébétée : elle attache un regard langoureux à la porte-fenêtre ouverte de la chambre de Père, d'où proviennent un craquement sinistre et un cri étouffé. Elle s'évanouit. Après un gros plan sur le tourne-disque qui tourne à vide, la dernière image de cette séquence présente, en très gros plan, une main sans vie à l'intérieur de laquelle disparaît un filet de fumée. Sur fond noir apparaît le titre.

Dans cette séquence, le père du trop-plein est, comme dans le roman, à la fois réifié *et* divinisé. La magie qui, dans l'hypotexte, donnait vie au cadavre est adaptée dans l'autonomie des parties de son corps – mains qui tiennent la corde, mains qui posent le disque, dos qui porte sa peine –, séparées du visage par le système des gros plans et

31. Lavoie pourrait ici faire référence à une autre métamorphose du cadavre, tirée de l'hypotexte : « Les paumes de papa étaient tournées vers le ciel, et ses doigts dépliés, comme s'il recevait les stigmates, etc. » (Soucy, p. 115).

renvoyant le personnage à une fonction à la fois neutre et universelle. De plus, la mort du père entraîne des répercussions immédiates sur sa fille qui, à la seconde où elle entend le craquement, s'effondre, comme foudroyée. Le film travaille aussi dans un esprit de continuation du roman en ce qui concerne la figure paternelle : la raison du suicide est inconnue chez Soucy, tandis que Lavoie sous-entend qu'il est horrifié de découvrir qu'Alice est enceinte – condition dont les causes sont nécessairement incestueuses³².

La séquence présentant parallèlement Alice en train de se masturber dans le jardin et le suicide du père dans la chambre densifie le portrait de ce dernier : aussi divin soit-il, soissons a été la cause d'une relation incestueuse entre ses enfants, ce qui surpasse en horreur tout ce qu'il a vécu et le pousse à mettre fin à ses jours. Il n'est ainsi pas fortuit qu'Alice voie le spectre de sa mère juste avant que son père ne se pendre. Il est tout aussi intéressant que la dernière image du prégénérique présente, en très gros plan, la main où *retourne* le filet de fumée – plan qui trouve un écho dans les scènes analeptiques et cauchemardesques représentant l'accident. C'est toute la symbolique de l'incendie provoqué par la petite fille qui aimait trop les allumettes, ainsi que ses conséquences sur le personnage du père – d'homme amoureux et heureux, il devient un tyran alcoolique – qui sont ici condensées dans les cinq premières minutes du film. Alors que le texte tient compte des conséquences de la mort du Père-dieu, le film continue donc l'histoire par l'avant, dévoilant ses causes ainsi que l'importance du personnage d'Alice, narratrice de l'hypotexte.

Narratrice illisible et pensée écocritique

La narratrice, que l'on croit initialement être un narrateur, joue si bien avec la langue que son style revêt la simplicité de l'*hupsos* aussi bien que les ornements du *deinos*. Ce va-et-vient stylistique voile de mystère un récit rédigé en toute hâte dans l'obscurité du « caveau » où Alice s'est réfugiée après le meurtre de son « prince charmant ». Alors qu'elle allait fuir avec lui loin du domaine maudit, Frère tire dans la tête de l'inspecteur des mines qui était venu enlever sa « petite chèvre sauvage ». Le récit

32. Le ventre rebondi de la jeune femme est constamment présenté dans le film, tandis qu'il faut attendre la seconde moitié du roman pour apprendre que la narratrice est tombée enceinte, violée par son frère.

entremêle donc candeur et brutalité dans un enchaînement qui cherche à « déréaliser les événements racontés par la prééminence dans la subjectivité qui s'exprime à travers cette inventivité langagière » (Snauwaert, 2007, p. 117). En cela, l'écriture d'Alice ressemble étrangement à ce que Barthes relève chez Sade :

La langue est redistribuée. *Or cette redistribution se fait toujours par coupure.* Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé à l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage (1973, p. 15, italique dans le texte).

Cette « redistribution » de la langue par Alice, entre style ampoulé copié des grands livres de la bibliothèque et expressions vulgaires enseignées par soissons, permet une grande créativité, un important lyrisme, et rend effective « la mort du langage » – j'y reviendrai.

Si la première partie du roman se déroule autour du corps de Père et dans l'attente de la fin du monde, les protagonistes en arrivent cependant à conclure que ce cadavre a besoin d'une sépulture. Alice se propose d'aller chercher une « boîte à mort » au village et quitte, pour la première fois, le domaine – désobéissant de ce fait à un interdit strict :

Je pénétrai dans la pinède. Je ne ressentis pas la peur à laquelle j'aurais été en droit de m'attendre, c'était plus bizarre que ça, je me sentais comme portée vers l'avant par le souffle de cheval, [...] et en même temps à tout instant j'appréhendais quelque phénomène hors norme, comme le ciel qui s'entrouvre et plante à mes pieds un jet de foudre m'interdisant d'aller plus loin, ou de rencontrer à chaque détour de chemin tout à coup un précipice bouillonnant d'immenses fumées pourpres, mais rien de tout cela ne se produisit, et je continuais d'avancer en me disant ça parle au diable. J'étais frappé aussi par la confusion des odeurs. Il en montait subitement dieu sait d'où, et je sursautais, car je sursaute moi quand un parfum inattendu me pince la narine (Soucy, p. 43-44).

L'attention d'Alice s'arrête tour à tour sur plusieurs sèmes sublimes – la terreur provoquée par une odeur soudaine ou l'appréhension de finir dans « un précipice bouillonnant ». Son anxiété est cependant mêlée à une excitation forte : submergée qu'elle est d'informations olfactives et auditives, sa Volonté est éprouvée, mais ses sens restent aiguisés. Dans le film de Lavoie, sur une musique d'Ivo Bláha, Alice se laisse langoureusement bercer par son cheval, entourée d'une nature somptueuse. Quand elle arrive à l'orée de la pinède de son père, un panoramique

présente la vallée et ses lacs. Son visage hébété, en gros plan, indique son admiration pour ce qu'elle découvre : une terre insoupçonnée dont elle n'imagine pas encore les dangers.

D'autres scènes présentent Alice dans un état second, comme lorsqu'elle écoute le tintement qui semble venir des nuages dans l'une des premières scènes. Après plusieurs plans sur des activités triviales (des cochons qui s'accouplent et son père, hargneux, qui jette de vieux meubles au feu), Alice entend sonner des cloches et lève les yeux au ciel : une contre-plongée totale, depuis sa perspective, présente le mouvement des nuages, suivie par une plongée la montrant d'assez haut, subjuguée – entre terrifiée et fascinée³³.

Cruciale dans les deux récits, la musique participe en effet à l'articulation *hupsos/deinos*. Alice pense que la nature est emplie de musiques et que les nuages, arbres ou insectes échangeraient ainsi avec elle. Son père lui fait d'ailleurs croire qu'il capture des fées en forêt, dont les cris activent son tourne-disque. L'orgue est quant à lui un instrument de torture pour la jeune fille, qui s'épuise à activer les pédales lors des interminables concerts que son père lui impose et pendant lesquels il se flagelle. Écouter de la musique est donc source d'enchantement tout autant que de souffrance pour la narratrice. Arrivée au village pour acheter la « boîte à mort », Alice s'introduit donc dans l'église avec son cheval parce qu'elle est attirée par la musique qui en provient – il s'agit d'un service funéraire – et explique longuement l'ambivalence de son sentiment :

J'ai horreur de la musique. Parce que la musique, tenez-vous bien, c'est une abjection, une pieuvre avide qui se nourrit de nous. Faites-en surgir dans un rayon de cent mètres, et je n'ai plus de cœur, il m'est sorti du ventre où il habite, il éclate par terre sous mon regard désemparé, même si j'ai les yeux fermés, il me revient en élastique dans la poitrine en y perçant un trou de balle, et c'est la plaie qui vit et ressuscite à chaque note, et j'en mourrais de ma mort la plus délicieuse tellement c'est atroce et cruel et éprouvant, comma la vie (*ibid.*, p. 57).

Décrite d'une manière qui évoque la Méduse, cette pieuvre qu'est la musique séduit pour ensuite anéantir. Quand Alice repense à la musique des fées, prisonnières de l'appareil magique de son père, elle soupire, « c'est horrible comme c'était beau » (*ibid.*, p. 59), avant de

33. Alice comprend, en allant au village, qu'il s'agit en fait des cloches de l'église : « Je fus si ému de la découverte que, sans demander mon reste, je m'assis là comme un seul homme sur le parvis » (*ibid.*, p. 47).

conclure: «et comme je suis attiré contre toute raison par la musique qui me met en lambeaux calcinés, nous sommes entrés cheval et moi à cause de ça à l'intérieur» (*ibid.*, p. 60). Le champ lexical de la violence de la musique parcourt ainsi trois pages de digressions.

Après avoir cherché en vain un cercueil et rencontré son «prince charmant» (l'inspecteur des mines), Alice s'avoue «épuisée et désemparée» (elle parle maintenant d'elle-même au féminin) par les maltraitances qu'elle a subies. Marchant avec «la sensation que tout [va] s'effondrer dans [s]a tête, dans une avalanche de cendres», Alice ne retrouve ses esprits qu'une fois retournée dans la pinède:

Mes pieds sont légers à l'exemple des oiseaux qui font leur vol autour de mon corps et qui ont la couleur de mes yeux, car tous les oiseaux valsent avec moi, c'est mon secret, même ceux qui sont à l'autre bout de la terre. J'ai souvent rêvé de pouvoir danser sur la cime des pins à la manière des elfes, [...] des jets de poudre d'or s'échapperaient de mes mains pour étoiler la campagne (*ibid.*, p. 90).

À la fin de la première partie du roman, juste avant qu'elle ne retrouve Frère sur le point de scier les jambes du cadavre paternel, Alice se voit en entité cosmique, ne faisant qu'un avec la nature et les saisons. Tout au long du texte, ses souffrances disparaissent dès qu'elle obtient l'occasion d'aller passer la nuit «dans la robe des champs» (c'est-à-dire à la belle étoile). Cette narratrice illisible, entre nature et musique, compose un monde sublime mais nuancé – allant d'une violence inouïe à la plus grande douceur. Ces techniques stimulent l'imaginaire et donnent envie d'en apprendre plus tout en suscitant notre empathie pour Alice, dont on ne sait encore pas grand-chose.

De trop aimer les allumettes...

Si le cadavre du père est magique, si la narratrice est capable de communiquer avec la nature, ce qu'Alice raconte, dans ses phrases à la fois colorées et brutales, met grandement la Volonté à l'épreuve. Il s'agit d'un sublime au sens kantien, et notre raison, au contact du récit, se détraque, s'effole. Ainsi, on découvre rapidement «le Juste Châtiment», un personnage aux contours aussi menaçants que misérables, mais le texte ne dévoile pas vraiment de quoi il s'agit:

Le Juste Châtiment [...] demeurerait dans son coin, ramassé dans son petit tas. Il n'avait pas changé tellement dans les dernières années, et on le dépla-

çait avec des précautions, ne le sortait de sa boîte qu'en tremblant. C'est comme s'il avait atteint son degré maximal de désespérement, et ce qu'il en restait ne décrépiterait pas davantage, parole d'honneur, ne bougerait plus d'ici pour une éternité. Il m'arrivait parfois de passer de longues journées à le serrer dans mes bras avant de le ranger (*ibid.*, p. 20).

Cherchant refuge auprès de cet être désespéré, Alice se remémore les soins attentifs qu'elle lui prodiguait jadis, la tendresse partagée. Le Juste est ici un « petit tas » aussi fragile que précieux, une relique immuable dans sa décrépitude. Dans le film de Lavoie, Alice épie son père jusqu'à la porcherie et il lui présente alors une forme humaine, défigurée et couverte de brûlures anciennes. Après l'avoir nourrie de bouts de pain, soissons dit à sa fille : « C'est un juste châtiment. » Sa condition (vivre ainsi dans une porcherie, nourrie de pain rassis par un homme mutique), pour être « juste », doit alors être la punition d'un bien grand crime.

L'enquête sur l'identité du Juste avance lentement et de manière elliptique. D'après Frère, le « diable dans le caveau » ferait revenir le souvenir d'une petite sœur qui ressemblerait à Alice comme « une goutte d'eau » (*ibid.*, p. 32). Plus loin, Alice et l'inspecteur des mines considèrent le Juste, « recouvert des pieds à la tête de bandelettes grises » (*ibid.*, p. 148), ce qui provoque l'effroi du jeune homme. Alice explique alors le sacrifice terrible de celle qui s'avère sa sœur jumelle : « C'est comme si le Juste avait pris tout le silence sur elle-même, comme pour nous en libérer, et nous permettre de parler » (*ibid.*, p. 152). Comme l'explique Willis, le fait de situer l'origine du langage et de sa signification dans ce site de souffrance et de traumatisme est crucial : le titre du roman implique que le Juste est le déclencheur de l'acte narratif, la superposition langage/souffrance est induite par l'épigraphe (2017, p. 236). Cependant, à ce stade, on est encore loin d'imaginer la teneur du crime du Juste. J'aimerais donc revenir sur les différentes étapes de la réminiscence d'un souvenir qui met la Volonté d'Alice (et de la lectrice) à rude épreuve.

J'ai dit plus tôt que, dans le film, une silhouette vêtue d'une robe blanche apparaissait dès la scène du suicide du père. C'est elle qui fait lever la tête à l'adolescente, comme un mauvais présage, et la pousse à se rapprocher de la maison. Cette silhouette revient à la moitié du film, longtemps après les premières altercations entre Alice et Frère. Perdue dans le brouillard, la lanterne d'Alice s'éteint et l'on aperçoit la silhouette en robe blanche. Elle s'avance dans la brume, caresse le visage

de sa fille et lui indique une bâtisse abandonnée, dont la porte est cadénassée. Alice s'introduit dans ce qui s'avère une salle de bal désaffectée et, après un fondu au noir et l'arrivée, dans la bande-son, d'une musique inquiétante, elle découvre les restes calcinés d'une femme portant des vestiges de dentelle blanche. Elle chuchote « Maman ». Sa mère aurait donc péri par le feu avant d'être laissée sur le lieu de sa mort, que l'on a cadénassé de l'extérieur.

Dans le roman, la mère ne revient pas sous forme fantomatique, mais par l'intermédiaire de l'objet qu'Alice nomme le « miroir malade » : « un miroir arrêté » qui « réfléchissait non pas le présent du maintenant actuel de la salle, mais les visages de sa mémoire la plus reculée » (Soucy, p. 112). Quand on prend soin de fixer ce miroir attentivement, avec une Volonté *capable*, s'en échappe « une rumeur de murmures, d'éclats de rire lointains, de soie froissée, d'éventails que l'on ouvre d'une fine saccade du poignet, d'oiseaux qui rêvent » (*ibid.*, p. 113). Alice revoit des pans d'un passé refoulé et ressent la présence d'« une pute qui fleurait bon » (on sait l'importance des odeurs pour la narratrice) et celle d'« une bambine qui avait le même visage que moi, les mêmes rires que moi, sans être moi pour autant, comme une goutte d'eau » (*ibid.*, p. 114). Alice aurait donc un souvenir, aussi flou soit-il, de sa mère et de sa sœur jumelle, mais elle a tout refoulé : sa sœur est devenue le Juste, car, pour avoir joué avec des allumettes, elle a mis le feu à la salle de bal, tuant sa mère et laissant sur son corps à elle les stigmates décrits plus haut. C'est pour punir Ariane, sa fillette criminelle, que Père la garde enfermée dans la porcherie.

Le film présente plus explicitement le retour du traumatisme et opère un changement important, puisque ce n'est plus Ariane qui est la principale coupable de l'incendie, mais bien Alice. Cette transgression de l'hypotexte est majeure, car elle redistribue violence, culpabilité et injustice tout en augmentant le caractère destructeur d'Alice. En outre, Lavoie ponctue son film d'inserts noirs, ce qui, comme je l'ai montré pour *Enemy*, est un procédé filmique violent pour l'instance spectatorielle et qui déconstruit la linéarité narrative. Pour ces raisons, je me propose d'examiner de près les séquences de réminiscence et leur effet sublime sur la réception du film. Lavoie délimite, par l'entremise des écrans noirs, cinq unités qui dévoilent ce qui s'est passé, et cela nous permet d'envisager pleinement le traumatisme qui lie les protagonistes dans la « malédiction » (terme qu'emploie Père avant de se suicider, quand il comprend que sa fille est enceinte de Frère). Dans ces scènes,

on entend *Flow My Tears (Lachrimae Pavane)* de John Dowland, interprété par une voix féminine et un clavecin. C'est la seule musique qui jalonne le film. Envoûtante et triste, elle ne manquera pas de rappeler l'ambivalence d'Alice envers le quatrième art.

La première vision cauchemardesque s'ouvre sur un écran noir, un craquement d'allumettes, et l'on voit ensuite le visage d'Alice, éclairé par une torche. Le reste de l'écran est complètement obscur, ce qui fait que le visage semble jaillir de la pénombre, menaçant. Deux chronotopes sont ensuite entremêlés : d'une part, des mains de femme jouent sur un clavecin en gros plan ; de l'autre, les Fils soissons mettent le feu à des perdrix qui s'envolent. La scène de torture des oiseaux s'achève sur le visage de Père, surgissant de l'obscurité, qui jette un regard féroce à Fils. Alice se réveille en sursaut et vomit dans son pot de chambre – on valide l'hypothèse qu'elle est enceinte. La deuxième vision rejoue d'abord la séquence de prégénérique – Père se lève de table, se pend, Alice s'évanouit – puis enchaîne plusieurs très gros plans : un œil, les mains sur le clavecin, des mains d'enfant tenant une allumette allumée derrière une robe. Écran noir puis plan du ciel ensoleillé. Frère avance vers Alice endormie sur l'herbe et lui annonce : « Père répond pas, 'est enfermée dans sa chambre. » Chronologiquement, on est le lendemain du suicide du père. Pendant son évanouissement, Alice s'est donc vaguement souvenue de la femme au clavecin et de la présence d'allumettes interdites. La troisième séquence arrive alors qu'Alice passe la nuit avec sa sœur dans la porcherie. Les adolescentes sont enlacées, *cut* sur un écran noir. Présentation de la salle de bal, qu'Alice vient de découvrir, ainsi que le cadavre calciné de sa mère – gros plans de broderies, rideaux dans le vent, femme au clavecin, une fillette joue avec une bougie à étincelles. Un homme s'approche de la femme assise au clavecin et l'embrasse tendrement, suit un plan de la petite fille qui approche sa bougie trop près des rideaux et qui y met le feu. *Cut*, Alice se réveille et se dégage brutalement du corps du Juste.

L'avant-dernière réminiscence suit la mort du prince charmant, abattu en moto par Frère. Alice s'évanouit, écran noir. La natte d'une fillette est filmée en très gros plan, sur la droite de l'écran, avec, au centre, des étincelles – on en déduit qu'elles émanent de la bougie. La fillette a un sourire figé, presque diabolique, puis sa jumelle apparaît, la regarde avec désapprobation. La petite fille danse avec sa bougie, plan des mains de la mère sur le clavecin, l'autre fillette s'empare d'une boîte d'allumettes, filmées en très gros plans. Après un plan sur la roue de la

moto qui tourne dans le vide, Alice se réveille et découvre que son bien-aimé est mort. Rapidement après, Frère se fait arrêter pour le meurtre par les gens du village, Alice perd les eaux devant le corps maternel calciné, et ce n'est qu'à cette cinquième occurrence du souvenir fragmenté que l'on comprend, avec ce changement important (un gros plan de la main d'Alice qui se referme sur l'allumette tandis que derrière elle, les rideaux flambent), qu'elle est la cause de l'incendie. Parachevant la difficile remémoration du traumatisme, cette ultime séquence suggère que c'est Alice (et non Ariane) qui est la protagoniste éponyme, rendant presque intolérables la cruauté et l'injustice qu'a subies sa jumelle. C'est donc bien une lecture sublime (car foudroyante) qui frappe ici.

Alice s'émancipe cependant, aussi bien de la loi du père du trop-plein que de la menace des allumettes. Retournant dans la salle de bal, elle ouvre les fenêtres et se « console le cœur » :

La montagne part d'ici et se rend jusqu'à l'horizon, avec des bonds en pente faible et des petits sauts, et des ruisseaux qu'on entend chuter, chuinter. [...] L'épinard des forêts est doucement en train de virer au jaune et rouge piment fort, dans un catimini d'automne. [...] On dirait des fois que je suis seule sur terre à l'aimer, moi, la vie. Mais quand on essaie d'aimer, tout devient compliqué, car peu de gens ont de cela la même imagination dans le chapeau (*ibid.*, p. 170).

Perméable à la nature, la narratrice accueille la vie sans condition, regrettant que les hommes n'aient été à même de s'ouvrir au cosmos. Alice se présente comme capable d'une force de conception infinie – d'autant qu'elle donne naissance à sa fille, qu'elle baptisera Ariane – et son imagination n'a plus de limite. Se métamorphosant en embryon de la nature, la petite fille qui aimait trop les allumettes achève son récit sur le désir de « rêver au renouveau » :

J'entends qu'une nouvelle existence, un printemps en plein automne va peut-être commencer [...]. Il me semble que je pourrais vivre ici avec l'enfant qui sortira dans quelques heures de mon corps d'engoulement. [...] Nous formerions une grande famille à nous deux toutes seules. Nous vivrions ensemble, et si près l'une de l'autre, qu'un sourire commencé sur mes lèvres se terminerai sur les siennes, par exemple. [...] Je lui ferais des langes de papillon et des oreillers de tendresse avec l'amour qu'on ne m'a jamais donné, [...] et personne ne viendrait mettre ses sales sabots dans notre existence avec ses couilles (*ibid.*, p. 177).

L'abjection du masculin, qui détruit, salit et blesse, sera remplacée par l'amour et la tendresse qu'Alice déplore n'avoir jamais reçus. Termes

crus (« couilles ») et lyrisme (« langes de papillon ») entrelacent abjection et élévation. Nous sommes ainsi témoins d'une véritable libération de la parole narrative, qui voit un signe dans la naissance de la seconde Ariane, « fruit de [s]es entrailles bénies » (*ibid.*, p. 179). Dans le film, les derniers mots d'Alice à sa fille (« Je te tiens, je te tiens ») rappellent les propos de Snauwaert sur cette « autre fille mythologique » qui « s'emploiera à perpétuer une mémoire, à entériner et à dire une histoire au lieu de la recouvrir et de l'escamoter » (*ibid.*, p. 113). Le récit se clôt ainsi sur l'émancipation du féminin et l'éclatement de la vérité et du pardon augurés depuis le titre de ce conte prisonnier d'un sublime passé abject.

* * *

D'un point de vue métatextuel, ces récits offrent une expérience intime qui transcende les actes de lecture et de visionnage conventionnels et aisés : *Kuessipan*, qui dévoile sans les dire les horreurs du génocide culturel subi par les Innu-e-s, combine l'*hupsos* au *deinos* avec une délicatesse rare ; *O homem duplicado* et *Enemy*, qui suggèrent brutalement que nous n'avons rien compris malgré nos efforts, suscite un éventail d'émotions allant de l'agacement à la sagacité ; et enfin, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* donne voix à une narratrice glissant entre les mailles du filet de la culture pour l'ériger finalement, au moment de la naissance de sa fille, en véritable divinité tutélaire.

Or, « chaque fois que l'expérience glisse de l'entendement conventionnel, chaque fois que le pouvoir d'un objet ou d'un événement est tel que les mots ne peuvent en rendre compte, c'est à cet instant que l'on touche du doigt l'expérience sublime » (Shaw, 2006, p. 2, italique dans le texte). Les lectures contemporaines du sublime, comme celle de Philip Shaw ou des six récits que j'ai examinés dans ce chapitre, nous amènent du côté de l'impensable, du cynisme, voire du sadisme. D'un côté, le sublime laisse croire que nous pouvons nous mesurer à la plus haute des montagnes, toucher le ciel étoilé et accéder à l'infini ; de l'autre, il nous rappelle incessamment nos limites et notre finitude abjecte (*ibid.*, p. 10). Ironie pure, promesse de transcendance à des personnes placées aux bords de l'abysse (*ibid.*), le sublime est donc bien au cœur de ces trois paires de récits : génocide culturel et effets de la résurgence ; effondrement du sens devant une duplication infinie – celle du personnage et celle des significations du récit ; dérive d'une famille après un traumatisme. Mais c'est justement pour cela, d'après

Céline Flécheux, que le sublime ne passera jamais de mode : « Il s'agit de comprendre, chaque fois à nouveaux frais, non comme la chose nous apparaît, mais comment l'intense précarité de ce qui nous apparaît nous oblige à nous déprendre du connu afin d'accueillir la métamorphose que le sublime provoque en nous » (2018, §52). Tout comme le fait la petite fille qui aimait trop les allumettes, j'ai essayé d'accueillir, en écrivant ce chapitre, les métamorphoses successives qu'il a été obligé de subir, sans les simplifier ni en occulter, et j'espère que la variabilité des hypothèses, répondant à la richesse de ce que ces récits évoquent, aura su convaincre de la fertilité de la notion de sublime.

CHAPITRE 3

Les corps qui comptent

Dans *Bodies That Matter* (1993), Judith Butler pose les jalons d'une philosophie fondée sur le corps abjecté qui, contrairement à ce qu'affirme la *doxa*, compte. Elle propose d'abord de repenser le corps comme une « construction sociale » et non comme un objet sexué « acquis » à la naissance : « les corps apparaissent, endurent et vivent seulement dans le cadre de contraintes préconçues et il est possible de se demander si de telles contraintes ne produisent pas seulement le domaine des corps compréhensibles, mais aussi celui des corps impensables, abjects et invivables » (*ibid.*, p. xi). Avec cette reproblématisation de la manière d'appréhender le corps, l'abjection devient un produit social : les êtres dont le corps n'est pas « intelligible¹ », ceux qui se placent à rebours des attentes sociales et des tabous, sont relégués au domaine de l'abject.

Cette théorie rappelle l'étude d'Imogen Tyler selon laquelle l'abjection ne serait pas tant un processus psychique qu'une expérience sociale (2009, p. 87). L'idée est centrale dans *Revolting Subjects. Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain* (2013) et l'auteure visibilise le rapport de cause à effet entre construction sociale de l'abjection et révolte des êtres abjects². Être considéré comme tel place en effet l'individu dans une situation défavorable (« en deçà ») tant socialement que politiquement. Or, « ce que le paradigme conceptuel de l'abject

1. Butler explique que les corps socialement exclus et inacceptables hantent les domaines de l'intelligible et de l'acceptable car ils agissent comme le spectre de ce qui pourrait advenir des seconds (1993, p. xi).

2. C'est-à-dire, dans ses termes, entre « les processus [sociaux] visant à imaginer et à confiner les populations minorisées dans l'abjection, à les contrôler, les stigmatiser et les censurer, et les pratiques à travers lesquelles ces individus et groupes reconfigurent leur identité et se dressent contre leur assujettissement à l'abjection » (Tyler, 2013, p. 3-4).

social révèle, c'est que si le pouvoir de l'État s'appuie sur la création de sujets abjects pour se constituer, alors c'est bien l'État lui-même qui est abject» (Tyler, 2013, p. 4). L'abjection et le dégoût qui en découle ne sont donc pas inhérents à l'objet, mais témoignent plutôt d'une relation entre cet objet et une instance qui le juge, comme l'indique encore Michelle Meager: «Les objets sont rendus dégoûtants ou sales par des accords sociaux implicites» (2003, p. 32). Éleni Varikas réitère cette causalité entre exclusion et «abjection, le sentiment de rejet, de honte, de souillure qui entache, de hargne punitive dont le paria est l'objet» (2007, p. 64). Tyler souligne finalement que ces personnes (esclaves, prostituées, colonisés, serviteurs, chômeurs, personnes internées, etc.) sont des créations des empires coloniaux, qui les forcent d'investir des espaces-frontières (ghettos, bidonvilles, maison close, couvent) et qu'elles sont sans cesse rappelées à leur condition abjecte tout en étant socialement indispensables (2013, p. 35). Le lien est donc saillant entre l'abjection imputée à une personne et son exclusion, et la critique de souligner la teneur intrinsèquement abjecte du système social. De ce fait, l'abjection s'insère entre l'individu et le social, entre l'individu et lui-même et, ce qui m'intéresse ici, entre le public et l'œuvre d'art.

En partant de la théorie de Marco Caracciolo (2014) sur l'empathie, je montrerai que les protagonistes décrits dans ou narrant certains récits produits au Canada fonctionnent comme des constructions artistiques ayant pour but de visibiliser les injustices rarement remises en question par la *doxa*. L'œuvre d'art narrative serait, d'après Jacques Bouveresse, «le moyen le plus approprié pour examiner, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale», capable de nous «apprendre à regarder et à voir – et à regarder et à voir beaucoup plus de choses que nous le permettrait la vie réelle – là où nous sommes tentés un peu trop tôt et un peu trop vite de penser» (2006, p. 145). Par leur révolte, les «catégories expulsées de la raison dominante» (enfants, femmes, masses et corps abjectés) ont «les moyens de se venger et de poser aux maîtres de la réalité un problème insoluble» (Baudrillard, 1995, n. p.).

Dans ce chapitre, je m'intéresse aux individus dont l'intelligibilité du corps est niée, à ces «catégories expulsées de la raison dominante»³: ces

3. Il existe différents termes pour parler de ces instances dont le corps est socialement abjecté: «*wasted humans*» (Zygmunt Bauman), «misérables» (Georges Bataille), «*scum of the earth*» (Hannah Arendt), «damnés de la terre» (Frantz Fanon).

personnages tels que Laurier Gaudreault, Jack et Ma, ou ces femmes mennonites, qui cherchent une place dans l'« univers ». J'utilise ce terme volontairement flou car le lieu d'existence des êtres abjects varie entre les récits – d'un abri de jardin où le narrateur de *Room* est séquestré à la colonie mennonite bolivienne des protagonistes de *Women Talking*, en passant par le village québécois d'Alma dans *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*. Dans ce dernier exemple (Bouchard, 2019; Dolan, 2022-2023), les tabous du viol et de l'homosexualité disent, au gré d'une parole trouée et saccadée, l'expérience des damnés de la terre que sont les membres de la famille Larouche. Dans *Room* (Donoghue, [2010] 2012; Abrahamson, 2015), un petit garçon de cinq ans, produit d'un viol, raconte la condition abjecte qu'il partage avec sa mère, ainsi que leur libération. Enfin, dans *Women Talking* (Toews, [2018] 2019; Polley, 2022), des femmes mennonites réagissent face à une situation de viol collectif et construisent ensemble la réponse qu'elles donneront aux hommes qui les ont attaquées.

Présentés sous des traits illisibles, ces personnages investissent une place et tiennent compte d'une expérience abjectes, mais qu'ils parviennent à sublimer dans leur récit. Ces trois paires d'œuvres laissent libre cours à la voix des laissés-pour-compte, qui expriment leur refus de périliter indéfiniment dans l'abjection. Dans les études qui suivent, je montre d'abord comment les personnages sont présentés sous un jour éminemment abject, pour ensuite me concentrer sur leur réaction sublime, qui permet à leur parole, véhémence, de se faire enfin entendre.

1. *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*

Si le corps de la personne autochtone ou de la femme violée est relégué, par l'instance qui s'octroie ce droit, au champ de l'abjection, le groupe dominant s'occupe également de distinguer la sexualité « abjecte » de la sexualité « saine ». Dans le tome I d'*Histoire de la sexualité* (1976), Michel Foucault explique que l'on subit, à notre ère, ce qui s'apparente à une censure du sexe. Alors que le sexe se trouve dans toutes les strates de la société, on en parle comme d'un secret honteux, avant de distinguer une sexualité dite « saine » (hétérosexuelle, reproductive et naturelle) de toute autre forme de sexualité (source de plaisirs inutiles, non productifs et « artificiels »), « malsaine ». Comme l'exprime David Roche, « le désir est ce qui permet au pouvoir de mieux *assujettir* le sujet, de le façonner *en tant que sujet désirant* » (2008, p. 183, italique dans le texte).

Foucault rappelle que l'homosexualité n'était pas considérée, chez les Grecs, comme « malsaine » du moment que la hiérarchie était respectée : la dichotomie actif/passif précéderait en effet celle masculin/féminin. Progressivement, avec l'impératif de plus en plus fort du mariage, on s'est mis à instaurer un ordre masculin/féminin primant le précédent : « Féminisé, l'homosexuel devient une figure angoissante de la castration, tandis que la femme qui “assume” ou “cite” le phallus (Butler parle ainsi du “phallus lesbien”) apparaît monstrueuse aux yeux de la loi » (Roche, 2008, p. 187).

Dans les textes de Michel Marc Bouchard adaptés par Xavier Dolan, qui investiguent de plus ou moins près les diverses formes de rejets et de violences que subissent les personnes LGBTQ+, les protagonistes font avancer l'histoire à rebours, donnant au silence et au mensonge, aux contradictions, voire à l'absurde, tout leur potentiel créatif. J'ai montré ailleurs comment les trous narratifs des pièces *Tom à la ferme* (2011) de Bouchard et *Juste la fin du monde* (1990) de Jean-Luc Lagarce étaient positivés par Dolan dans ses deux adaptations⁴. Ici, je me concentrerai sur la dernière pièce du dramaturge québécois, *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* (2019), adaptée en minisérie par le réalisateur, en 2023.

La pièce se déroule autour du cadavre de madame Larouche, mère de quatre enfants, que sa fille Mireille, une célèbre thanatopractrice, prépare pour la cérémonie d'enterrement. Elle s'ouvre sur un aveu en monologue de Mireille, « vêtue d'une fourrure » et « dans un autre espace-temps » (selon les didascalies) : puisqu'enfant elle souffrait d'insomnies, elle passait ses nuits à épier ses voisins. La place laissée au corps inerte – mort ou endormi – est intrigante, car chaque personnage réagit différemment devant cet état d'entre-deux abject. Si Mireille voit le cadavre comme un être à sublimer, le benjamin de la famille, Éliot, refuse catégoriquement de regarder le corps de sa mère. Julien, l'aîné, s'évanouit quand il entre dans la morgue et Denis ne jette pas même un coup d'œil au corps, trop occupé à s'enquérir de la raison du retour de sa sœur. Mireille est en effet partie une décennie plus tôt afin de fuir, croit-on, l'innommable : lors de l'une de ses escapades nocturnes, elle aurait été violée à douze ans par Laurier Gaudreault, le meilleur ami de Julien.

4. Voir « Xavier Dolan : transcreating *Tom à la ferme* and *Juste la fin du monde* », dans Andrée Lafontaine (dir.), *ReFocus. The Films of Xavier Dolan*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2019, p. 136-155.

Des identités frappées par l'abjection

Ouvrant et fermant la pièce, la voix de Mireille place la protagoniste en son centre. Elle est également mise en exergue dans la série, bien que chacun des membres de la fratrie y soit étoffé. Je propose ici d'étudier la manière dont Bouchard construit des entités abjectes, dans les marges de la société d'Alma, une thématique d'ailleurs confortée par les premiers plans des épisodes de la série. Chacun des cinq épisodes s'ouvre en effet sur des images ou épigraphes où sont problématisés mensonge et vérité – les deux versants du binôme abject-sublime que la série s'emploie à tisser. Le premier épisode s'ouvre sur le gros plan d'un clown en céramique et la caméra balaie plusieurs photos de famille⁵. Le deuxième épisode présente, en exergue, une citation de Shakespeare : « L'enfer est vide et tous les démons sont ici ». Le troisième s'ouvre sur une citation de Corneille : « Un menteur est toujours prodigue de serments », tandis que c'est Victor Hugo qui est cité au seuil du quatrième : « La vérité est comme le soleil, elle fait tout voir et ne se laisse pas regarder. » Dans ce pénultième volet de l'adaptation en série, on écoute l'oraison funèbre que récite Julien pour sa mère, scène qui mène au climax – une violente altercation entre Julien et Mireille. Pas d'épigraphe pour le dernier épisode, qui s'ouvre sur un écran noir et une bande sonore chargée de coups de tonnerre : on découvre que Julien a eu un accident après s'être disputé avec sa sœur. Chacun des personnages est présenté comme un corps dont les contours ont été construits dans les marges et l'abjection. J'étudierai les conséquences de cette constante pour ensuite me tourner vers les aspects sublimes de Laurier Gaudreault, l'amant sacrifié, et terminerai avec le coup de force des créateurs – la vérité qui foudroie, par la bouche de Mireille.

La pièce s'ouvre sur le monologue de Mireille, thanatologue d'une trentaine d'années, qui a fui le village d'Alma, dix ans auparavant, après une tentative de viol. Dès cette première intervention, elle se dit fascinée par les corps endormis – ce qui reviendra sous une autre forme dans sa pratique, où elle rend vie aux cadavres : « La nuit, les corps ne sont pas juste des choses inertes, identiques, sans intérêt. Ce sont des êtres qui dans leur plus total abandon se révèlent sous un autre jour, des êtres débarrassés de toute forme de conscience, d'*a priori* » (Bouchard, p. 11). S'exprimant depuis « un autre espace-temps », Mireille livre les secrets

5. Je reviendrai sur ce sème important qui jalonne aussi le générique de la série.

dont elle s'emparait, enfant, pendant le sommeil de ses voisins : madame Plourde, dont le sourire si blanc méduse les hommes, porte en vérité un dentier et sa bouche, « la nuit, était un trou noir d'où je m'imaginais voir des mouches entrer et sortir » (*ibid.*) ; monsieur Blackburn bat sa femme à coups de Bible tous les soirs ; deux meilleurs amis s'échangent leurs copines en secret, etc. Ces personnages, quand ils se croient protégés par l'obscurité et la nuit, révèlent donc une nature inavouable qu'intercepte Mireille, à la fois voyeuse et réceptacle de l'abjection. « Et une nuit... une nuit... Y a eu Laurier Gaudreault. C'est ça. Une nuit, y a eu Laurier Gaudreault » (*ibid.*, p. 12). Le ton haletant de la thanatologue prépare à une vérité terrible, qui nous est livrée (pensons-nous) par Denis quelques pages plus loin. Pour les personnages, il s'agit en effet de comprendre la posture qu'a prise leur mère au moment de mourir – les mains sur le visage, solidement arrimées devant ses yeux, « comme si elle était morte en voulant pas voir queecque chose ou pas voir quelqu'un » (*ibid.*, p. 17). La thanatologue en service, Mégane, a même été contrainte de lui casser les coudes pour préparer le cadavre, et cette impression que l'horreur (ou la honte⁶) est plus forte que la mort nous place immédiatement devant une lecture imprégnée d'abject.

Le personnage principal est donc immédiatement connoté, par sa longue prise de parole et la teneur de ce qu'elle avoue, comme un corps singulier. Réceptacle de secrets inavouables, elle est au centre de nos questionnements : que s'est-il passé la nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé ? Pourquoi est-elle partie si longtemps ? Pourquoi est-elle revenue ? En effet, le retour de Mireille ne s'est pas fait sans mal, comme l'indique son cheminement laborieux dans le parc des Laurentides, véritable traversée des enfers par un corps souffrant :

Quand la noirceur tombe dans le parc des Laurentides, c'est comme si on était pris dans un étau qui se referme. Deux heures et demie dans un étau qui se referme. Les arbres s'allongent. On dirait des spectres. Les cimes s'alignent, on dirait des dents. [...] Quand la noirceur tombe dans le parc des Laurentides, on dirait que la chute commence. Oui, la chute. Le corps nous fait mal. Plus on avance sur la route, plus le corps nous fait mal, plus on a l'impression de revenir d'où on est jamais parti (*ibid.*, p. 13).

6. On apprend à la fin, de la bouche d'Éliot, que : « C'est Gaudreault qui était avec mēman quand 'est morte ! Ses mains dans 'face, c'est pas qu'a voulait pas voir queecqu'un, c'est qu'a voulait cacher sa honte » (Bouchard, p. 83).

La métamorphose du parc en étai d'où sont susceptibles de surgir divers dangers, l'étiement du temps et la sensation de chute mènent Mireille à constater que, finalement, elle n'a jamais quitté Alma et que son corps la fait souffrir. Car, même si cela n'est pas évident au début de la pièce, Mireille reste avant tout un personnage qui se contient, qui s'empêche de raconter pourquoi le corps endormi de Laurier Gaudreault, « plus qu'une promesse », « une eucharistie », a soudainement causé un « drame » (*ibid.*, p. 49). La première partie de la pièce se ferme donc sans réponse à cette question que l'on se pose : pourquoi le réveil de Laurier Gaudreault coïncide-t-il avec la chute de Mireille ?

Dans la deuxième partie, alors que ses frères et sa belle-sœur débattent des détails de l'enterrement, Mireille s'emporte :

Tout ça ! C'est juste que... C'est juste que tout ça... (*Sa voix retrouve un volume normal.*) C'est juste que le bruit. C'est ça, le bruit... Je veux dire tout le bruit... Je veux dire que je suis pas là... Je suis pas venue ici... Je suis pas ici pour vous donner des leçons. Je suis pas ici. Je suis pas ici... je suis pas là, pas là pour vous dire comment agir... Non, je suis pas venue pour ça... j'ai pas le droit... J'ai pas le droit de vous dire comment vous comporter. Non, j'ai pas le droit... [...] Je pense... Je pense qu'on pourrait... Que vous pourriez arrêter... C'est ça... Juste arrêter... Arrêter de faire du vide... du vide... du vide... C'est ça. Arrêtez de faire du rien (*ibid.*, p. 62-63).

Dans cette tirade hésitante et désordonnée, Mireille s'insurge contre le « vide » que créent les paroles de ses frères. Contrairement à toute attente, ce n'est pas son contact avec les cadavres qui rend Mireille abjecte, mais bien son incapacité à exprimer ce qu'elle retient. En effet, le métier de thanatologue est considéré comme « de l'art » par Julien (*ibid.*, p. 67) et, selon la coupure de journal, la thanatologie sublime les cadavres (l'objet abject par excellence) en les sanctifiant. Mireille, « femme de la dernière chance », apparaît donc comme étant capable de purifier la société par sa profession :

Chefs d'État, tyrans, responsables communistes, membres de la mafia, dictateurs d'Afrique et d'Asie, chefs des épiscopats, mégastars de la pop, multimilliardaires, les personnages les plus contestés de la planète commencent leur immortalité grâce au talent de Mireille Larouche, la célèbre thanatopractrice d'origine canadienne. Entre ses mains, les célébrités au passé trouble retrouvent des allures virginales qui laissent à leurs proches une image de pureté et le doute aux proches de ceux qu'ils ont opprimés. Assassins, abuseurs d'enfants, escrocs, despotes, décadents, Mireille Larouche les absout, les réhabilite et, dans certains cas, les béatifie (*ibid.*, p. 68).

Dans ce passage, Mireille incarne une figure divine, mais dont le talent sert une fin dégoûtante, puisqu'elle le vend aux « personnages les plus contestés de la planète » – injustes, violents, abjects. Par son activité, son corps souffrant et sa parole retenue, Mireille est donc constamment ramenée aux champs de l'hypocrisie et de la désertion. C'est ce que lui rétorque Denis quand elle propose d'habiller leur mère avec une robe coûtant deux fois le prix de sa maison : « Penses-tu, Mimi, que c'est ta montagne de fleurs qui va nous faire oublier l'odeur de son cancer ? Savais-tu que le cancer de l'utérus c'est celui qui pue le plus ? » (*ibid.*, p. 72) Dans la série de Dolan, Mireille est également embaumeuse, mais elle est surtout présentée, tout au long des cinq épisodes, comme la proie des regards sournois des habitants d'Alma : on sent qu'un lourd secret pèse sur elle et que son retour au village lui a été imposé. Si les premiers épisodes ne présentent pas d'analepse consacrée à Mireille, une adolescente tout ce qu'il y a de plus banal, mis à part sa culpabilité d'avoir « tué » leur père, les épisodes 4 et 5 densifient son passé et la décrivent, à trente ans, comme une personne vulnérable, prisonnière d'un secret trop lourd.

Ses trois frères sont présentés l'un après l'autre comme porteurs d'une charge abjecte personnelle – Éliot, Julien, puis, finalement, Denis. Éliot se définit immédiatement comme un parasite : « Tu vois la machine qui pompe son sang, ben c'est moé, ça. J'y ai pompé le sang toute sa vie. Même tantôt quand qu'on est passé au bureau des morts, j'ai encore essayé de la pomper » (*ibid.*, p. 22). La première chose à laquelle il pense, quand il apprend que sa mère est morte, c'est en effet d'aller retirer le plus d'argent possible avec sa carte (on apprend qu'il a même vidé le compte de la défunte). Pour Éliot, toxicomane qui passe du centre de réhabilitation à l'appartement de sa mère, il n'y a aucun espoir de réparer la « fêlure » qui est en lui : « Quand y a quecque chose de brisé, t'as beau essayer de le recoller, y reste toujours une craque. [...] Mais ma brisure à moé, c'est juste que j'aime toute en trop. Ma brisure, c'est rien si je la compare à 'tienne » (*ibid.*, p. 24). Ici, Éliot pose le premier indice concernant sa sœur (et les raisons de son départ), mais Mireille ne saisit pas cette occasion pour s'expliquer. Dans la série, Éliot (joué par Dolan lui-même) est un personnage pathétique, dont la sortie de cure de désintoxication ouvre le premier épisode et dont le retour en cure (après une surdose) ferme la série. Cet être dit ressentir un vide existentiel et les raisons de son addiction sont clairement imputées à son grand frère, Julien. Comme il l'avoue lors d'un brunch, « [j]'ai

besoin qu'on m'inspire, j'ai besoin qu'on me touche» : le benjamin de la famille apparaît donc comme une coquille vide qui évolue au gré de sa prise d'héroïne.

La tirade de l'aîné, Julien, quand il apprend que leur mère les a déshérités en faveur de Laurier, confirme l'hypothèse qu'il s'agit d'une personne sensible et déroutée – en entrant dans la morgue, sa réaction a été si violente qu'il s'est évanoui. Pendant la majeure partie du récit, il s'apparente à un être brisé par les événements qui auraient entouré la tentative de viol de sa sœur, tentative qu'il a lui-même empêchée grâce à sa présence (incompréhensible) dans la chambre de Laurier cette nuit-là. Dans la série, il est aussi vulnérable et doux que charismatique. Cependant, ce personnage s'y étoffe rapidement en sens contraire : on le voit avec une prostituée (alors qu'il est marié à la candide Chantal) et plusieurs analepses le présentent comme ayant pris part à des événements violents bien que l'on ne voie pas exactement de quoi il s'agit. La sensation de malaise qui s'empare du public lors des discours de Julien à l'occasion des funérailles de ses parents prépare à la vérité. Alors que leur père meurt d'une crise cardiaque, peu après la tentative de viol de sa fille, Julien promet : « Papa, nous continuerons à vivre dans la lumière et la vérité que tu nous as apprises. » Quand on lit à rebours le récit, l'ironie d'une telle parole frappe comme un coup de fouet. En fait, Julien est un être recelant une violence inouïe, ce qui se concrétise dès le retour de Mireille.

Enfin, Denis apparaît comme un être glaçant, calculateur et apathique. Il n'arrive que dans la seconde partie de la pièce et on sait que ses deux filles lui ont été retirées à la suite d'accès de violence. C'est de sa bouche que l'on apprend que plusieurs personnages suspectaient le mensonge de Mireille et de Julien, mais qu'ils n'y ont rien fait. Dans la série, Denis est sympathique, plus jeune que ses aînés, et il n'a aucun souvenir de ce qui se serait passé avec Laurier. Il vit séparé de sa femme, ses filles ne lui rendent visite que parce que leur grand-mère est décédée. La seule raison qui justifierait, dans la série, un caractère abject, est la saleté, voire le délabrement de son appartement : Mireille n'entre qu'à contrecœur dans ce taudis où s'entassent des déchets. Cela étant dit, il est aimable, généreux et semble être le seul de la fratrie à ne pas porter de fardeau.

Le secret entourant les événements qui ont eu lieu entre Mireille et Laurier a empoisonné l'identité de tous les membres de la famille Larouche : deux frères sont tombés dans la drogue, le troisième est

devenu violent. Quant à Mireille, elle s'est enfuie et passe sa vie à nettoyer des cadavres de célébrités. Le secret qui parvient, difficilement, à rompre la spirale de mensonges dans laquelle sont englués ces personnages est la cause directe de leur déchéance : ce que Mireille et Julien savent, c'est qu'elle n'a pas été attaquée par Laurier Gaudreault. Ces frères et sœur partagent la culpabilité d'avoir, par leur lâcheté, mis à mort (bien que métaphoriquement) ce personnage sublime, dont le nom ressassé dans son entier hante le récit comme le rappel de leur crime.

Co-invalidation et acte de bravoure

Le récit repose sur la parole défaillante des personnages, qui se retiennent de dire ce qu'ils ont à dire. Mireille quitte Alma sous prétexte d'un événement traumatisant qui, alors que l'on pense qu'il s'agit d'une tentative de viol, s'avère être la culpabilité d'avoir accusé Laurier Gaudreault pour protéger son frère Julien. Dans la série, Mireille est explicitement sacrifiée au désir de son aîné : c'est Julien qui lui intime l'ordre de partir, car il craint qu'elle n'avoue la vérité. Quant à lui, il semble avoir fait la paix avec sa trahison de Laurier, tandis que le benjamin tombe dans l'héroïne à cause de sa mauvaise influence. Denis, pour sa part, a été témoin, dans la pièce, d'un échange paradoxal entre son frère et le prétendu violeur, échange qu'il n'arrive pas à déchiffrer. Tous les personnages sont atterrés d'apprendre que leur mère a légué sa fortune à celui qui aurait violé Mireille et une sous-enquête cherche à exposer les raisons de cette décision. Dolan jalonne son adaptation de scènes d'hallucination/remémoration horribles vécues par chacun des personnages portant la marque abjecte – les quatre enfants de la fratrie. Cette intrusion de l'horreur, au cœur d'un drame familial réaliste, traduit la malédiction du mensonge et de la violence infligée au corps de Laurier. Autour de ces micro-unités s'opère le retour de plus en plus pressant du traumatisme.

Laurier Gaudreault et l'horrible vérité

Le laurier est un arbuste odorant aussi appelé « laurier d'Apollon », qui reste vert en hiver (symbolisant ainsi l'immortalité) et dont les feuilles (signes de victoire) ceignaient la tête des héros, des anges et des empereurs dans l'Antiquité. En l'accolant au nom de famille québécois commun « Gaudreault », on obtient un nom oxymorique où le sublime enlace le trivial. Le personnage éponyme n'apparaît jamais dans la

pièce, mais il reste au centre des discussions et des accusations des personnages groupés autour du corps de leur mère. Ce n'est qu'après avoir appris qu'elle les a déshérités juste avant de mourir que l'on comprend ce qui est reproché à Laurier. Eliot s'étonne brutalement : « Meman donne toute au gars qui t'a violée ? », ce que Julien reformule froidement : « C'est ça. A donne toute au violeur de Mireille » (*ibid.*, p. 48). Lors de l'une de ses virées nocturnes, la petite Mireille de douze ans aurait donc été agressée par l'ami adolescent de Julien – dont elle était secrètement amoureuse.

Le viol est, comme je le montrerai dans mon analyse de *Women Talking*, éminemment abject, et la transgression du corps de la victime ainsi que la souillure qui l'entache se diffracte sur toute la famille, comme l'explique Denis à Mireille :

« Tu sais une fille qui s'est faite violer est souillée pour toute la vie. » Ben pas juste elle. On a toutes été souillés. Dès que t'as pu sacrer ton camp, t'es partie. Nous autres, on est restés icitte avec la souillure. Sais-tu c'est quoi « une p'tite ville », Mimi ? C'est un trou où chaque famille a son p'tit drame tatoué dans l'front. Le nôtre, c'r'un drame de souillure. « La famille de la violée ! » « Les frères de la violée ! » On a toutes été salis (*ibid.*, p. 72-73).

Comme Caïn, les membres de la famille Larouche sont donc marqués par l'abjection infligée par Laurier Gaudreault à Mireille. Ils sont considérés comme des parias, au même titre que le violeur, et cela est bien visible, dans la série, lors des scènes où Mireille se rend dans des lieux publics : les conversations se changent en murmures, les regards deviennent hostiles. Cependant, la pièce prend une tournure inattendue quand, pour rétablir la vérité, Mireille s'exprime, malgré l'ordre de se taire que lui intime Julien. Elle raconte ce qu'elle a vu, la nuit « du drame » : « J'ai vu deux corps s'enlacer, vibrer, se cambrer, se raidir. Des veines de cou, de bras, de sexe se gonfler... J'ai vu deux corps se donner sans bruit. J'ai vu des perles gicler sur le ventre de Laurier Gaudreault. C'est là que j'ai fait tomber quelque chose » (*ibid.*, p. 76). Et, comme la femme de Julien n'arrive pas à accepter que cette scène d'amour soit une scène d'homosexualité incluant celui qui deviendrait son mari, la thanatologue conclut dans le *deinos* : « Plutôt que de se faire prendre à baiser avec Laurier Gaudreault, mon frère a inventé le viol de sa sœur. Le viol d'une p'tite fille de douze ans était plus acceptable que la baise des deux meilleurs sportifs de la place » (*ibid.*, p. 78). Il existe donc une hiérarchie entre ce qui est plus ou moins acceptable (ou abject), et la réaction de Julien, qui sacrifie son amoureux, montre à quel point l'homosexualité

est sacrilège à Alma. Jamais, dans la série, Mireille ne trahit le secret de son frère : quand elle lui reproche de l'avoir sacrifiée, c'est en privé, dans les toilettes de la morgue, après le discours mortuaire.

La descente en enfer de Laurier ne s'arrête pas à la seule accusation mensongère de Julien et Mireille : il est sauvagement battu par les membres de son équipe de baseball – dont Julien. On envisage alors l'ampleur du secret de Denis, cadet de quelques années des deux autres. Quand il se remémore cette scène où Laurier est pratiquement mis à mort par Julien, Denis termine en répétant la plainte énigmatique de la victime, baignant dans son sang et l'urine de ses assaillants : « C'était juste une menterie. » Ce n'est que tardivement que Denis avoue :

C'te phrase-là m'a toujours faite douter de l'histoire de la violée pis de son sauveur. Pis c'que je pense avoir vu c'te soir-là, dans la noirceur, caché à côté du mur du vieux collège, ben à soir, j'suis enfin sûr de ce que c'est. T'avais Laurier Gaudreault dans tes bras pis tu l'as embrassé su' l'front. T'as embrassé le gars que t'allais tuer quelques minutes plus tôt (*ibid.*, p. 82).

Denis envisage enfin l'hypocrisie de son frère ; il admet également n'être pas aussi irréprochable qu'il l'aurait voulu, ayant toujours connu la teneur de la relation entre Julien et Laurier. Tout comme Mireille, qui quitte Alma pour fuir le poids de son mensonge, et Julien, qui devient un personnage affable bien que la violence sourde en lui, les protagonistes portent tous, d'une manière ou d'une autre, la marque de leur collaboration à un mensonge abject.

Dans l'adaptation, le personnage éponyme apparaît plusieurs fois, mais sa présence reste enveloppée de secret. On le découvre dans une analepse où Julien, adolescent, lui lance une balle de baseball : Laurier l'attrape prestement avec son gant (qui cache son visage), le gant redescend et on découvre un beau visage souriant qui regarde Julien avec tendresse. Laurier réapparaît plusieurs fois sous son apparence adolescente – s'amusant avec les deux aînés de la famille Larouche, puis, dans le dernier épisode, faisant l'amour avec Julien. Dans le temps zéro de la série, entre vingt et trente ans plus tard, Julien est hanté par la présence d'un motard, habillé tout en noir, qui l'observe devant sa maison. Quand il le reconnaît, il s'évanouit. Le motard parle ensuite avec la femme de Julien, Chantal, le jour de son anniversaire. C'est à ce moment que les personnages apprennent que leur mère lui a tout légué, et le motard chuchote à Chantal : « Si tu comprends pas, demande à Julien. » L'épisode se termine sur une caméra qui s'élève

très haut, envisageant le groupe dispersé des cinq personnages laissés-pour-compte. Enfin, on voit Laurier dans les nombreuses analepses de la scène traumatique, hantées par son souffle haletant et ses cris de souffrance, et présentées depuis la perspective de Julien, que l'on croit encore être un homme doux et soumis. Or, une fois la vérité rétablie, on comprend que ce n'est pas sa propre souffrance que Julien revit dans ces séquences, mais bien le tourment qu'il a fait subir à l'être rayonnant qu'était son amant.

Le traitement du personnage éponyme par Bouchard est donc bien différent de celui qu'en offre Dolan, bien que Laurier Gaudreault – par son nom ou son visage – reste une force motrice dans les deux récits. L'ambivalence (sublime/trivialité) de son nom étaye les différentes étapes de l'interprétation du personnage qui, d'être surpuissant, devient un martyr avili. En outre, le générique de la série lui donne la primauté : on y voit des mains gantées qui s'activent à découper et coller des photos de famille des aînés Larouche. Elles collent, par exemple, une tête de diable à la place du visage de Mireille, elles brûlent celui de Julien, etc. Les photos de famille représenteraient le drame familial – ou le secret abject – qui est au cœur du récit. Les mains gantées, une vengeance dans les marges, par Laurier Gaudreault. Cependant, cette vengeance reste d'ordre symbolique, même si le poids de la culpabilité devient rapidement insoutenable pour les détenteurs du secret – comme si on leur avait jeté un sort. C'est sur ce secret que j'aimerais revenir maintenant, car il s'agit d'un point de tension important, entre violence fantôme et tentatives de réparation du corps abjecté.

Retour du traumatisme

La vérité est donc dévoilée, bien que par à-coups, et le personnage de Mireille évolue à chaque étape de ce dévoilement. On comprend dès le départ qu'elle porte un fardeau que l'on croit être un viol. Pour ces raisons, elle est *a priori* un corps déjà construit dans l'abjection, mais elle devient ensuite une figure sacrifiée pour avoir été loyale à son frère. Même si, dans la pièce, son aveu est aussi tardif que violent (devant plusieurs témoins, elle incrimine explicitement Julien), la protagoniste réservée de la série s'efforce plus graduellement et ne s'empare du sublime qu'au cours du troisième épisode.

Dans le récit de Dolan, le retour du traumatisme pollue de scènes d'hallucination (qu'il est difficile de distinguer des analepses horribles) l'expérience des trois frères de Mireille et surprend le public

aux moments où il s'y attend le moins. Dès le pré-générique du premier épisode, Denis, qui veille sa mère mourante, se réveille d'un cauchemar où il l'a vue quitter son lit et téléphoner, un sourire malveillant aux lèvres. Dans le même épisode, Éliot, qui vient de sortir de cure de désintoxication, se met à cracher du sang dans un restaurant avant de s'effondrer au sol. Enfin, Mireille, assise dans un bar où elle discute avec son compagnon d'une nuit, se met à percevoir les consommateurs comme des momies immondes, qui l'observent avec un regard menaçant. Ces hallucinations perturbent tour à tour trois des membres de la fratrie et suggèrent la menace qui plane sur eux. À ce stade, Julien est le seul à en être épargné, même s'il subit, à deux reprises, le souvenir d'une scène de violence dont on ne voit presque rien⁷. Dans le troisième épisode, Denis se rend chez sa mère pour choisir une robe pour la cérémonie d'inhumation et la voit, tenant le combiné à deux mains, qui le regarde avec férocité. Cette vision panique tant Denis qu'il se jette sous la table, où il trouve le téléphone. Il apprend alors que, juste avant sa mort, sa mère a été contactée par Mireille, puis a immédiatement appelé son notaire. Denis en déduit que Mireille lui a annoncé quelque chose d'assez important pour qu'elle les déshérite tous.

Le quatrième épisode est ponctué de deux séquences d'hallucination horripilante : dans la première, Stéphanie⁸ retrouve Éliot mort d'une surdose, ensanglanté, dans sa salle de bain – il s'agit d'un cauchemar d'Éliot, signalant sa terreur de retomber dans la drogue. Julien, lui, n'a qu'une seule hallucination dans toute l'adaptation et c'est au cours du dernier épisode : elle montre comment il a entraîné Éliot dans les drogues, le jour de sa cérémonie de remise des diplômes. Les deux frères se rendent chez le *dealer* de Julien, puis un plan le présente en train de faire une surdose, seul. Après un *cut*, il se réveille et voit, sur la balançoire devant chez son *dealer*, un homme assis. Après l'avoir rejoint, il reconnaît Laurier, dont le visage est lacéré d'une grande cicatrice. Par maladresse, Laurier ouvre le flanc de Julien avec une épée et l'on comprend qu'il s'agissait d'une hallucination : l'image suivante montre le visage en gros plan de Julien, en pleine surdose, et qui sera sauvé par Éliot.

7. On le comprend plus tard, il s'agit du moment où Laurier Gaudreault est battu par Julien et ses coéquipiers.

8. Personnage qui transcrée Mégane, la jeune thanatologue de la pièce, et qui amorcera une liaison avec Éliot avant qu'il ne replonge dans l'héroïne.

En plus de ces scènes d'hallucination représentant la prescience de Denis, la culpabilité de Julien ou la phobie d'Éliot, différents inserts évoquent le crime de Julien : le moment où, pour se fondre dans la masse des vengeurs de Mimi, il a manqué de tuer son amant innocent de ses propres mains. Ces inserts, d'abord elliptiques et incompréhensibles, ne s'ordonnent qu'avec la séquence de l'oraison funèbre de la mère, à la fin du quatrième épisode. Tout au long du discours donné par Julien, les plans dévoilant la violence que subit Laurier se mettent à résonner d'une façon d'autant plus cruelle qu'ils contredisent ce qu'énonce solennellement Julien⁹. Tout au long de la série, Julien est donc hanté non par des hallucinations qui donneraient corps à ses hantises comme ses frères et sa sœur, mais par de vrais souvenirs qui décuplent sa culpabilité.

Représailles et réparation

Si, dans la pièce de Bouchard, les actions de Mireille visent principalement à protéger le secret dans lequel son frère et elle se sont empêtrés, dans la série de Dolan, elle refuse d'abord de collaborer au mensonge. Mimi tente en effet de dire à sa mère qu'elle n'est pas une victime, car elle n'a pas été violée par Laurier – sa mère croit qu'elle tente de disculper, pour une raison incompréhensible, son agresseur. Quelques semaines plus tard, Mireille se révolte explicitement contre son frère aîné aux funérailles de leur père. Dans l'analepse qui présente l'oraison funèbre du père, Mireille hurle à son frère de ne plus jamais l'appeler « Mimi », ce surnom étant réservé aux gens qu'elle aime. Il est impossible, à ce stade, de comprendre la rancœur de Mireille pour son frère, qui l'a protégée, croit-on, contre une agression sexuelle. Cependant, dans l'épisode 3, après la fête d'anniversaire de Chantal, une parole de Julien laisse entendre qu'il n'est pas aussi innocent qu'on le pense. Menaçant, il jette à Mireille : « Tu me dénonceras pas à Chantal, toujours ? » Il s'agit ici de leur premier échange dans la série et leur animosité mutuelle est confirmée par la réponse : « Dans toute cette histoire, c'est toujours moi qui me dénonce. » Mireille a en effet été jugée pour avoir provoqué (voire mérité ?) la tentative de viol puisqu'elle était cachée, la nuit, dans la chambre de Laurier. Mais ce que la thanatologue dit ici, c'est qu'elle a

9. Il dit en effet souhaiter que sa mère, qui les a toujours éduqués dans la vérité, soit entourée de la lumière que ses enfants perpétueront sur terre (encore des mensonges, comme lors de l'enterrement du père).

pris sur elle le péché de son frère, le seul à avoir sauvé les apparences, et qu'elle s'est à nouveau dénoncée quand elle a appelé sa mère mourante pour lui avouer son mensonge.

Au quatrième épisode, l'horrible vérité est dévoilée après l'oraison funèbre de la mère: Julien lit son discours, avec un charisme et une émotion rares, sa voix devient acousmatique tandis que la caméra étudie les changements qui s'emparent du visage de Mireille. Tristesse et dégoût déforment ses traits, ce que remarque sa belle-sœur, qui se tourne vers elle avec affliction. Alors que Julien clame, en parlant de sa mère: « Elle prônait la tolérance, l'acceptation et par-dessus tout la tendresse », la caméra se fixe en gros plan sur les images ultravioletes des maltraitements subies par Laurier. La phrase « Ma mère aura cherché toute sa vie à s'expliquer, ce qui lentement nous a éloignés les uns des autres... » est ponctuée par un gros plan de Chantal, dubitative et triste; « ... refusant de voir en face la vérité pour ce qu'elle est... », gros plan du visage ensanglanté de Laurier qui hurle de douleur; « ... la vie souvent cruelle... », gros plan du poignet de Laurier que Julien casse d'un coup de talon; « ... et loin, bien loin de la vérité et de la lumière que l'on incarne... », gros plan de Mireille qui se tourne brusquement vers la caméra (correspondant au visage de Chantal); « ... à travers sa laideur, son ironie, elle nous plonge dans l'obscurité... », gros plan de Mireille qui regarde Chantal, puis se tourne brutalement vers son frère; « Ma mère incarnait cette vérité-là, cette lumière-là », gros plan de Julien, vibrant d'émotion, qui regarde Mireille se lever, gros plan de Mireille qui part. Après s'être excusé du départ de sa sœur, Julien termine son oraison: « J'espère que la lumière et la vérité qui l'entourent soient enfin égales à la sienne. » La scène se ferme sur le travelling de Mireille qui sort, *cut*, très gros plan d'une flaque de sang dans la neige, plan moyen de Mireille qui court, à quatorze ans, vers la caméra, plan flou, elle cherche Laurier.

Ce témoignage, d'où transpire éhontément l'hypocrisie de Julien alors que passent devant ses yeux les souvenirs de sa cruauté à l'égard de Laurier, est insupportable pour Mireille. Il est remarquable que Julien ne semble toujours pas éprouver de culpabilité à cette étape du récit: quand il prétend que sa mère a toujours contemplé la lumière et que ses enfants incarnent cette vérité-là, il est douloureux de voir parallèlement les preuves atroces de sa cruauté du contraire. La déchéance du personnage de Julien n'est pourtant pas encore, à ce stade, complète: rejoignant Mireille dans les toilettes, il la frappe et l'accuse de ne jamais

l'avoir aimé. Ils se disputent et, alors que pour la troisième fois, Julien lui reproche son désamour, Mireille lui rétorque en pleurant : « C'est le drame de ma vie ! » C'est parce qu'elle a aimé son frère plus qu'elle-même, plus que Laurier, plus que la vérité et la justice, que Mireille a pris ce fardeau qui depuis l'empoisonne. Quand elle ressort, elle se rend compte que non seulement Denis, mais aussi Éliot et Chantal, ont entendu leur dispute, figés qu'ils sont devant la porte des toilettes.

Plusieurs analepses complètent l'idée que l'on se fait de la relation entre Mireille et Julien. Dans la scène de sa surdose (Julien a environ vingt-cinq ans), il voit sa sœur sous forme fantomatique et lui reproche de ne l'avoir jamais aimé, ce à quoi elle répond : « Moi ? C'est l'histoire de ma vie... » Le lendemain de ses trente ans, Mireille apprend que son frère a fait une surdose et lui rend visite à l'hôpital. Au départ, ils semblent heureux, mais rapidement, Julien s'inquiète que Mireille ne soit venue que « pour tout gâcher pour [lui] » (il s'est marié avec Chantal et ils attendent un enfant). Mireille conteste que ce soit son intention et lui dit que cela fait quinze ans qu'elle ment par amour pour lui. C'est à ce moment que Julien lui demande de ne plus jamais revenir, réitérant son exigence de sacrifice total. D'une part, Mireille porte le poids d'un mensonge qui l'a détruite, de l'autre, elle doit couper les ponts avec sa famille par égard pour son frère, qui lui en intime l'ordre. Après cette longue analepse, Julien, qui vient d'arriver au chevet d'Éliot dans le coma, avoue toute la vérité à sa famille. Dans la transcréation, c'est donc le coupable qui rétablit la vérité, tandis que dans la pièce, c'est la personne sacrifiée.

La fin du récit présente, dans les deux cas, une forme de libération sublime. Dans la série, Julien se rend au chalet que sa mère a légué à Laurier et retrouve son ancien amant, qui le rejoint sur le ponton donnant sur le lac. On a espoir qu'ils pourront enfin s'expliquer. La pièce se clôt sur la parole de Mireille, qui explique comment leur père, pour se venger, avait écrasé le chien du présumé violeur. Des décennies plus tard, elle s'adresse donc à son ami perdu, jouant la transgression du chronotope du début :

Ton p'tit chien, éventré, éviscéré, au milieu du chemin. T'es sorti de chez vous. Je t'avais pas revu depuis la nuit où tu t'étais réveillé. T'étais sans lumière, sans beauté... Tu faisais tout pour pas nous regarder. [...] Ton corps se secouait de peine mais tu voulais pas te donner en spectacle. [...] T'es tombé à genoux... En sanglots. [...] T'es allé jeter ton p'tit chien dans la poubelle puis t'es rentré chez vous. Quand la nuit est tombée, j'suis

allée le chercher. Je l'ai ramené chez nous. Je l'ai nettoyé. Je l'ai vidé de ses entrailles. Je lui ai enlevé la peau. J'ai tanné sa peau. J'ai bourré son corps. Je lui ai redonné ses formes. J'ai recollé ses dents. Je lui ai collé des yeux de verre. Y fallait que je le répare. Y fallait que je le répare (*ibid.*, p. 94).

Les phrases courtes de cette tirade, sa valeur réparatrice, citent chacune des étapes de la préparation du cadavre en prévision de sa sublimation. Le corps abject du petit chien, « éventré », « éviscéré » et jeté à la poubelle, sera « réparé » par la fillette, une phrase qu'elle répète deux fois et sur laquelle s'achève la pièce. La personne sacrifiée – Mireille, Laurier – a donc le dernier mot dans chacun des récits, et c'est son action qui reste à l'esprit. Or, cette action – la réparation pour Mireille qui, dans la pièce, perce le mensonge ; le pardon pour Laurier qui, dans le film, se rend sur le ponton pour parler avec son bourreau – les érige au-delà de ce que ferait le commun des mortels et les situe donc dans la zone liminale du sublime abject.

2. *Room*

Le dixième roman d'Emma Donoghue, *Room* ([2010] 2012), lui vaut de remporter le Rogers Writers' Trust Fiction Prize et d'être finaliste au Prix du Gouverneur général. Elle tire son inspiration de plusieurs cas d'enlèvements de femmes, retrouvées des décennies plus tard, violées et séquestrées avec les fruits de leur condition abjecte (sept enfants pour Elisabeth Fritzl, deux pour Jaycee Dugard)¹⁰. Refusant la perspective du bourreau afin de ne pas tomber dans le *topos* du « *rape narrative*¹¹ », l'auteure garde son roman dans un équilibre « à couteaux tirés », jouant sur « une ambivalence qui met à l'agonie » (Ue, 2012, n. p.). Le récit est en effet présenté depuis la perspective d'un esprit illisible : c'est l'enfant de la victime qui raconte leur vie dans *Room*¹² et leur évasion dans le

10. Comme l'explique l'auteure lors d'un entretien, « je n'ai emprunté, du cas Fritzl, que l'idée d'une femme, emprisonnée, qui éduque l'enfant de son violeur de la manière la plus heureuse possible : une preuve d'amour maternel extraordinaire » (Ue, 2012, n. p.). « Après que le roman a été écrit, Jaycee Dugard et ses enfants ont été trouvés en Amérique dans un abri de jardin... parce que, parfois, c'est la vie qui imite l'art » (*ibid.*).

11. « Comme l'indique Donoghue dans son refus de laisser Old Nick “fixer les conditions de son histoire”, dire les récits de viols et de captivité depuis la perspective du bourreau risque de reproduire, en termes narratifs, le contrôle violent de l'assaillant sur le corps de ses victimes et sur leur subjectivité » (Lorenzi, 2016, n. p.).

12. Comme le titre de l'ouvrage n'a pas été traduit en français, je conserverai le terme anglais tout au long de l'analyse.

monde connu de la lectrice. Cette « ambivalence qui met à l'agonie » sous-tend ce qui est attendu de la lecture : à travers un déchiffrement ardu des euphémismes et des métaphores, il s'agit ici d'une lecture douloureuse.

Marco Caracciolo propose d'appréhender le roman dans sa portée « défamiliarisante » (c'est-à-dire qui met l'imagination à l'épreuve de l'étrangeté absolue), ce qui nous permettrait de réapprendre à voir les objets qui nous entourent¹³. Or, pour cultiver une lecture « empathique », il est indispensable de se soumettre à la perspective de Jack qui, étant né en séquestration, prend comme des évidences un certain nombre de faits étonnants pour la lectrice. De prime abord, ces évidences visent à atténuer l'horreur de la situation des victimes, mais quand on ausculte le récit de plus près, la réalité abjecte éclate au visage avec autant de violence qu'il aura fallu d'attention pour la décrypter. S'ajoute à cette violence narrative une autre, d'ordre émotionnel : Jack ne considère pas le quotidien dans *Room* comme un calvaire. Au contraire, c'est la liberté qui l'angoisse. Cet enfant s'impose donc comme un narrateur doublement déconcertant : tant son appréhension de l'expérience dans *Room* que celle de ce monde que nous connaissons et qui lui est illisible sont à la fois abjectes et une épreuve, sublime, pour la Volonté.

Esprit illisible, dissonance et traumatisme

Le roman est divisé en chapitres articulés autour de deux chronotopes : l'emprisonnement dans l'abri de jardin (représentant la norme, selon Jack) et la sortie dans le monde réel (mettant les personnages dans un état de vulnérabilité totale¹⁴). On peut dire, à l'instar de Kinga Földváy (2014), que les deux étapes de ce récit suggèrent l'idée que la liberté ne se trouve peut-être pas là où on la cherche. On s'interroge également sur la manière dont le traumatisme est vécu : Jack n'est pas traumatisé quand il est enfermé, mais quand il réussit à s'échapper avec sa mère. J'affirmerais ainsi, à la suite de Lucia Lorenzi, que « ce roman se présente comme une intervention critique au sein de la théorie consacrée au traumatisme, non seulement dans la manière

13. Cité en exergue de l'article de Carraciolo, Viktor Shklovsky part du postulat que nous sommes toustes séparé-e-s de la vie et du réel du fait des stratégies que nous mettons en place pour le simplifier et le comprendre (2015, p. 163).

14. D'après Lorenzi, le danger est on ne peut plus réel, puisque ce n'est qu'après leur fuite que Ma manque de mourir en tentant de se suicider (2016, n. p.).

dont l'auteure représente cette expérience de traumatisme, mais aussi par le fait qu'elle est vécue différemment selon les personnages» (2016, n. p.). *Room* impose une lecture éthique, c'est-à-dire qui « nous donne l'occasion de pousser à la limite nos capacités de compréhension, de nous mettre à la place d'autrui » (Laugier, 2006, p. 172), et je m'arrêterai sur ces différents « autrui » afin de montrer comment Ma, par ses actions désespérées, parvient à sublimer l'abjection qui lui a été imposée à elle ainsi qu'à son enfant.

Le monde selon Jack

Si Jack « simplifie » le monde de *Room*, il n'est pas en mesure d'interpréter comme tels tous ces éléments qui pourraient sembler naturels, voire banals à la lectrice. Cette dernière doit ainsi pallier, constamment, les manques cognitifs du narrateur, tout en tentant de comprendre sa perspective épistémique (Caracciolo, 2014, p. 199). Le premier sous-titre, « *présents* », est un bon exemple de ce défi : le terme est polysémique puisqu'il peut se traduire par « cadeaux » (le garçon vient d'avoir cinq ans) ou rendre compte d'un ensemble de « présents » (le quotidien) coexistants (d'où le pluriel). Le premier mot du roman rend donc compte d'une vision du monde complexe (car polysémique) et atypique, voire incompréhensible (car le présent est généralement conçu comme indénombrable et ne peut donc pas s'accorder). En outre, Jack utilise des onomatopées à la place de noms¹⁵ et personnifie tous les objets qui l'entourent¹⁶. Il organise ses « présents » sereinement, autour de rites qu'il a inventés et auxquels il soumet ses « sujets » (Plante, Chaise, etc.). Il construit également des tabous (certains chiffres sont détestables), mais son imagination reste toujours, on le comprend rapidement, confinée aux limites abjectes imposées par le tortionnaire de sa mère – son père –, qui les garde tous deux enfermés dans un abri de jardin :

We have thousands of things to do every morning like give Plant a cup of water in Sink for no spilling, then put her back on her saucer on Dresser. Plant used to live on Table but God's face burned a leaf of her off. She has nine left,

15. « *I can cling clang clong* » (Donoghue, p. 9).

16. Il y a Tapis, Évier, Table, Plante, etc. Chaque objet est unique, possède un genre (féminin/masculin ; je souligne que la plupart des objets n'ont généralement pas de genre en anglais), des intentions, des émotions et des habitudes. Ils sont en constant dialogue avec Jack, qui les respecte et éprouve de l'empathie pour eux (comme lorsque Plante manque de mourir de froid parce qu'Old Nick a éteint le chauffage pour se venger de Ma).

they're the wide of my hand with furriness all over, like Ma says dogs are. But dogs are only TV. I don't like nine. I find a tiny leaf coming, that counts as ten (Donoghue, p. 10).

Malgré son désir de toute-puissance, Jack reconnaît néanmoins qu'il y a un dieu (*God's face*) : Soleil qui a brûlé Plante. Sa foi est donc à la fois animiste et émulée par les simplifications de Ma qui, ne pouvant expliquer qu'ils sont empêchés de tout contact avec le monde extérieur par la monstruosité de Old Nick, mystifie le soleil pour que l'enfant puisse l'interpréter. Étant né dans l'abri de jardin, Jack distingue ce qui est « réel » (ce qui peut rentrer dans l'espace confiné) de ce qui est « TV » (ce qui ne peut pas y être contenu, mais qu'il voit représenté à la télévision) :

Mountains are too big to be real, I saw one in TV that has a woman hanging on it by ropes. Women aren't real like Ma is, and girls and boys neither. Men aren't real except Old Nick, and I'm not actually sure if he's real for real. Maybe half? He brings groceries and Sundaytreat and disappears the trash, but he's not human like us. He only happens in the night, like bats. Maybe Door makes him up with a beep beep and the air changes. I think Ma doesn't like to talk about him in case he gets realer (*ibid.*, p. 23).

Si les montagnes ne peuvent pas être réelles, que la plupart des êtres vivants ne le sont pas non plus, Old Nick est à moitié réel – peut-être. Dans ce passage, qui représente une vision du monde fantasque et ludique, Jack perçoit toute chose et tout être comme unique, mais ce système est constamment ébranlé par les intrusions du monde extérieur. Chaque fois qu'Old Nick pénètre dans leur prison, l'existence de Jack est temporairement déstabilisée. Malgré quelques questionnements et dissonances, l'enfant trouve cette vie parfaitement normale, voire agréable, et cette normalisation d'une situation inacceptable porte préjudice à l'empathie : il est impossible de ne pas être choqué par la situation et d'embrasser le point de vue de Jack (Caracciolo, 2014, p. 199). Enfin, ce monde est « illisible » du fait que tout événement quotidien revêt une unicité rare : la limite entre le réel sordide et le magique est brouillée (Földváy, 2014, p. 216).

Ces idées préalables sont représentées dès le générique de l'adaptation de Leni Abrahamson (2015). De multiples gros plans d'objets, durant chacun quelques secondes, sont montés en parallèle avec des écrans noirs sur lesquels apparaissent les noms de l'équipe. Une respiration haletante et très forte se fait entendre, ainsi que des sons secs, « clic », qui laissent apparaître de la lumière. Si l'on connaît l'hypotexte, on

sait que ces plans représentent les objets emblématiques de Room, ces objets magiques du quotidien de Jack. On sait également que le clic suivi de lumière provient de Lampe, que Ma utilise pour produire des SOS dans l'espoir que des voisins verront la lumière filtrer par Skylight. Cette séquence initiale exacerbe les manquements du narrateur : son point de vue est incomplet, et le générique de se terminer sur un très gros plan flou du visage égaré de Jack, dérangé par sa mère, qu'il supplie de le laisser dormir.

En accord avec cette esthétique de huis clos illisible, aucune analepse n'offre d'échappatoire, même imaginaire : le narrateur en est incapable, puisque son imagination se borne au quotidien dans Room et aux émissions télévisées. Cette expérience d'enfermement, dépouillée et bizarre, est narrée par la voix *off* de Jack exprimant son immense tendresse pour Room, ce qui devient insupportable dès que l'on comprend que ces deux personnages sont emprisonnés par le troisième et que la jeune femme est agressée sexuellement chaque fois que la porte fait « *bip bip bip* ». La seconde moitié du film laisse également place à la voix *off*, mais contrairement au roman, l'enfant s'arrête plutôt sur la beauté de la vie au-dehors, ce qui diffère grandement de l'hypotexte, où Jack met beaucoup plus de temps à s'habituer à sa liberté.

Le monde de Ma – notre monde

Après avoir été sauvagement battue par Old Nick, le soir des cinq ans de Jack, Ma décide qu'ils doivent s'évader et décrit son plan : feignant d'être mort, Jack sera emporté, dans un tapis, hors de la prison par Old Nick et trouvera quelqu'un qui les secourra. Afin d'obtenir l'aide du garçon, Ma se met à « im-mentir » (ma traduction du néologisme « *unlying* ») et lui révèle que le monde existe en vrai :

« *Listen. What we see on TV is... it's pictures of real things.* » *That's the most astonishing I ever heard. Ma's got her hand over her mouth. « Dora's real for real? » She takes her hand away. « No. Sorry. Lots of TV is made-up pictures – like Dora's just a drawing – but the other people, the ones with faces that look like you and me, they're real. » « Actual humans? » She nods. « And the places are real too, like farms and forests and airplanes and cities... » « Nah. » Why is she tricking me? « Where would they fit? » « Out there », says Ma. « Outside. »* (Donoghue, p. 75-76)

L'enfant, logique, se demande où tout ce que Ma prétend exister pourrait bien tenir (*fit*). C'est alors que le mot « Dehors » (*Outside*) est prononcé, ajoutant un troisième univers qui oblige à réagencer les objets

dans une nouvelle équation : « *Room-TV-Dehors* ». C'est ainsi que Jack se met à réinterpréter le monde, à reclasser toutes ses connaissances. Ce raz-de-marée épistémologique, déstabilisant, lui fait alors douter de sa propre existence :

Whenever I think of a thing now like skies or fireworks or islands or elevators or yoyos, I have to remember they're real, they're actually happening in Outside all together. It makes my head tired. And people too, firefighters teachers burglars babies saints soccer players and all sorts, they're all really in Outside. I'm not there, though, me and Ma, we're the only ones not there. Are we still real? (ibid., p. 90)

Le petit garçon doit se reconstruire une identité, puisque son système préalable ne fonctionne plus. C'est alors que, bien qu'il ait maintenant accès à de vastes connaissances sur le monde réel, Jack s'aperçoit qu'il n'en a pas d'expérience concrète. Envisageant la stérilité de son existence, son intangibilité du fait qu'il est né coupé du monde, Jack se voit aveuglé et craint de perdre sa substance. La stratégie d'im-mentir vient en effet trop brutalement, et rappelle l'expérience de l'allégorie de la caverne de Platon : Ma et Jack sont, littéralement, enfermés dans une salle sombre et passent leur vie à regarder des formes lumineuses bouger sur l'écran de TV. Comme le fait remarquer Barry Monahan, dans la première partie du film, des sensations d'instabilité et de précarité s'installent au moyen de différents procédés : les couleurs sont ternes, les personnages sont isolés, aucun son ne leur parvient, les objets sont limités, filmés en très gros plans par un balaieement de la caméra. En outre, la seule source de lumière naturelle est filmée dans un mouvement circulaire qui donne le tournis : Dehors est attirant mais inatteignable, irréel. Ces procédés renforcent l'impression que les personnages n'ont qu'un accès médiatisé au monde qui évolue au-delà des murs de leur prison : leur plan de fuite est, dans ce premier temps, un espoir de transcendance on ne peut plus incertain (Monahan, 2018, p. 185).

Le moment charnière du récit est la Grande Fuite (*Great Escape*) : caché dans Tapis, Jack, « mort », sort pour la première fois de Room et entre en contact avec le « vrai » monde, Dehors. Dans le film, cette évasion entraîne une transformation esthétique radicale et immédiate : la bande sonore est soudain emplie de bruits extérieurs, plus audibles que ce qu'ils seraient pour n'importe qui d'autre qu'un enfant né en captivité (les chants des oiseaux semblent être produits par des milliers d'animaux bavards, le bruit du vent qui déplace les feuilles

s'apparente à une tornade, etc.). De plus, les lumières et les couleurs sont beaucoup plus tranchées que dans *Room*. Même si l'image est d'abord floue (caméra subjective sur les arbres qu'aperçoit Jack entre les mailles de Tapis), la caméra embrasse rapidement les fils électriques surplombant la route et le ciel, immense. Enfin, dans la scène de Grande Fuite, une musique (la première du film) accentue notre sentiment de jubilation. Cette séquence charnière s'impose au centre du film et, remplaçant les *cuts* sur écran noir de la première partie, un fondu sur écran blanc accompagne Jack et Ma à la clinique où l'on prendra enfin soin d'eux.

Quand il comprend qu'il a réussi à s'échapper, Jack se remet à douter de son identité : « *I'm not in Room. Am I still me?* » (Donoghue, p. 177) Ce vrai monde que découvre l'enfant (et que réintègre Ma) n'est en effet pas le lieu d'émancipation dont ils rêvaient : au moment de leur réinsertion dans Dehors, tout bascule pour eux et chacun de leur pas se pose sur un terrain miné (Földváy, 2014, p. 218). S'il arrivait à simplifier l'existence dans *Room*, Jack se sent avalé par Dehors, connaissant une expérience d'*astonishment* profond, avec tout ce que cela implique de terreur. Alors qu'il était protégé par les quatre murs, monotones mais rassurants, de *Room*, il est désormais absolument sans ancrage. Il n'est guère étonnant qu'il se sente en danger permanent : comme il le formule quand son thérapeute, Dr Clay, tente de le rassurer, « *in Room I was safe and Outside is the scary* » (Donoghue, p. 281). En effet, le monde réel ne cesse d'agresser l'enfant : dans la voiture de police où il est recueilli, la voix de l'officier est doublée d'un écho, la pluie qui s'abat sur la voiture est torrentielle, les phares des véhicules sont aveuglants. Lumières naturelles et sons (deux éléments qui lui étaient jusque-là inconnus) l'ébranlent, le terrifient : à son réveil à l'hôpital, Jack est aveuglé par la clarté provenant des fenêtres, sensation désagréable accompagnée d'un sifflement strident semblable à un acouphène dans la bande sonore. La surenchère acouphène/aveuglement met le public dans la position pour le moins inconfortable du personnage. Ces procédés filmiques transposent le traumatisme vécu par cet enfant qui réintègre la société après avoir été élevé pendant cinq ans dans un huis clos sombre et insonorisé.

Au lieu d'être soulagé-e-s, les protagonistes vivent donc dans un état d'alerte dès leur retour dans le monde réel. De multiples passages tiennent compte du peu de confiance, voire du déplaisir que ressent Jack vis-à-vis de Dehors. Il n'aime rien de ce qu'il découvre – ni la chasse

d'eau automatique des toilettes¹⁷, ni la forme des robinets¹⁸, ni l'air conditionné¹⁹, ni l'apparence sournoise des couteaux²⁰, ni les blagues inscrites sur les crayons de son psychiatre²¹. Sa première (vraie) sortie au grand air est une véritable catastrophe :

The light's not like in a window, it's coming all ways around the sides of my cool shades, it wasn't like this on our Great Escape. Too much horrible shine and air freshing. « My skin's burning off. » [...] There's spots on my shades, my chest's going bang bang bang and the wind's so loud, I can't hear anything (ibid., p. 253-254).

C'est donc une crise de panique qui l'accueille à cette occasion. L'enfant se noie dans les dangers, réels ou imaginaires, qui l'entourent et dans l'étrangeté implacable de règles différentes de celles qu'il a toujours connues. Cette défamiliarisation se répercute sur la lectrice, qui ne peut s'empêcher de remarquer que le trou béant qui la séparait du narrateur s'élargit encore : « Pour ces personnes qui avaient fini par établir un lien empathique avec Jack dans la première partie du roman, sa détresse au contact du monde extérieur, que nous connaissons bien, nécessite un nouvel effort d'imagination » (Caracciolo, 2014, p. 200). En plus des défamiliarisations violentes, *Room* cultive un malaise indicible et, sub-séquemment, un sentiment de pitié croissant envers les protagonistes, contraints à une existence sordide et insalubre dans Room et à une immense vulnérabilité dans Dehors.

D'un sous-texte abject à la sublimation

Il est d'autant plus difficile de ressentir de l'empathie pour les deux victimes que le sous-texte que l'on décrypte, tant bien que mal, est empreint d'abjection. Pour le dire plus concrètement que Jack, Ma est une jeune femme qui, enlevée, enfermée, et violée pendant sept ans, parvient envers et contre tout à protéger son fils contre les horreurs

17. « *I don't like a clever toilet looking at our butts* » (ibid., p. 206).

18. « *The faucet's like the real ones in Room but wrong shaped* » (ibid., p. 207).

19. « *Ma and me are in Bed but it's shrunk and it's getting chilly, the sheet under us and the sheet on us too and the Duvet's lost her white, she's all blue – This isn't Room* » (ibid., p. 217).

20. « *The knives are wrong too, there's no white on the handle, just the metal, that must hurt* » (ibid., p. 228).

21. « *Some are spelled wrong on purpose for a joke, like Mauvelous, that's not very funny* » (ibid., p. 267).

perpétrées quotidiennement contre son corps à elle et contre leur humanité. Je montrerai ici que ce personnage parvient finalement à sublimer, pour eux deux, la réalité abjecte afin de les tourner vers l'avenir, loin de Room.

Torture et corps abjecté

L'abjection de la condition des personnages, dans Room comme Dehors, est saillante, mais implicite: c'est le sous-texte qui, une fois déchiffré et délesté de ses ornements, dévoile le corps torturé de Ma ainsi que la violence inconsciente que provoque l'incompréhension de son enfant. Si certains matins, Ma se contente de se refermer sur elle-même, après avoir subi les attaques d'Old Nick, elle passe ses nuits, après le départ du bourreau, à lancer des appels SOS lumineux:

In the night she's flashing, it wakes me in Bed. Lamp on, I count five. Lamp off, I count one. Lamp on, I count two. Lamp off, I count two. I do a groan. «Just a bit more.» She's still staring up at Skylight that's all black. There's no trash bag beside Door, that means he must have been here when I was asleep (Donoghue, p. 84).

Comme dans la séquence d'ouverture du film, le petit garçon est dérangé par la lumière, mais il décrit précisément, dans le texte, le code morse qu'emploie sa mère, tandis que le film ne dévoile pas, à ce stade, la résilience obstinée de Ma. Quand Jack se plaint, elle le supplie: «Encore un petit peu...», comme si elle demandait une faveur, alors que sa vie est continuellement en péril. Jack remarque alors que, les poubelles étant sorties, cela signifie qu'«il» (Old Nick) est venu, d'où les sentiments d'urgence et de détresse de Ma: elle vient encore de se faire violer et désespère que quelqu'un ne les sauve. Cette description des appels lumineux, post-violence, rend la souffrance de Ma intimement tangible.

D'autres fois, les tortures subies par le corps abjecté de Ma sont présentées en pleine lumière, bien qu'elles soient immédiatement filtrées par la conscience lacunaire de Jack:

I race back to Wardrobe, I bang my head, arghhhhh, she keeps screeching, «Get away from him.» «Shut up», Old Nick is saying, «shut up». He calls her words I can't hear through the screaming. Then her voice gets blurry. «Stop that noise», he's saying. Ma is going mmmmmmm instead of words. I hold my head where it banged, I wrap it up in my two hands. «You're a basket case, you know that?» «I can be quiet», she says, she's nearly whispering, I hear her breath all scratchy. «You know how quiet I can be, so long as you leave him

alone. It's all I've ever asked.» Old Nick snorts. «You ask for stuff every time I open the door.» «It's all for Jack.» «Yeah, well, don't forget where you got him.» I'm listening very hard but Ma doesn't say anything (ibid., p. 95).

Les onomatopées donnent une corporéité à la douleur – celle de Jack qui se cogne la tête en regagnant son refuge, celle de Ma qui est étranglée pour avoir protégé l'enfant. Le ton de la voix de Ma, celui d'Old Nick, sont finement rapportés par Jack, qui n'a cependant pas les connaissances nécessaires pour en tirer des conclusions : c'est donc à la lectrice de décrypter que Ma a la voix cassée parce qu'elle s'est fait étrangler, et c'est également la lectrice qui souffre de l'ironie cruelle du bourreau, qui rappelle à Ma d'où lui vient son enfant. Ici, le violeur se targue d'une grande générosité, lui qui a *donné* à Ma ce qu'elle a de plus précieux (Jack). Comme elle l'apprendra une fois retournée dans le monde réel, ce que Ma a de plus précieux est également une marque abjecte, la preuve qu'elle a été agressée par Old Nick au point de tomber enceinte plusieurs fois.

Le corps abjecté de Ma et les conséquences à la fois abjectes et sublimes du viol se trouvent matérialisés par les deux taches qui assombrissent Tapis et Matelas. Jack les décrit à plusieurs reprises et le film les présente par des gros plans, qui, à ce stade, semblent n'être que des manières d'illustrer, indifféremment, la saleté régnant dans Room. Or, ces deux taches n'ont rien d'anodin, puisqu'il s'agit du sang des deux accouchements de Ma – le premier, soldé par la mort du bébé ; le second, donnant naissance à Jack. Mais Ma, qui protège son enfant contre ce genre de révélations horribles, lui a raconté une histoire rocambolesque, selon laquelle il serait né par deux fois : *«I see the brown mark on Mattress from when I came out of Ma's tummy the first time»* (Donoghue, p. 83). Pour Jack, il y aurait donc une répétition ou un cycle de la naissance : il est d'abord né fille, puis revenu sous sa forme actuelle. Quand elle prépare son procès contre Old Nick, Ma demande à son avocat s'il ne pourrait pas également être incriminé pour la mort de sa première-née. Témoin de l'échange entre Ma et l'avocat (Morris), Jack ne parvient pas à interpréter ces paroles, qui invalident le mythe des deux naissances :

«You told Morris there was a she that did a murder.» She shakes her head. «I meant she got murdered, kind of.» Her face is away from me. «Was it me that did it?» «No! You didn't do anything, it was a year before you were even born», says Ma. «You know I used to say, when you came the first time, on Bed, you were a girl?» «Yeah.» «Well, that's who I meant. [...] But with the

girl baby, it got tangled when she was coming out, so she couldn't breathe. » [...] Ma's nearly shouting. « He didn't know the first thing about babies getting born, he hadn't even bothered to Google it. I could feel the top of her head, it was all slippery, I pushed and pushed, I was shouting, "Help, I can't, help me –" And he just stood there. » I wait. « Did she stay in your tummy? The baby girl? » Ma doesn't say anything for a minute. « She came out blue. » Blue? « She never opened her eyes. » (ibid., p. 262-263)

Pour la première fois depuis leur sortie de Room, Ma oblige Jack à entendre l'histoire non magique de la naissance et de la mort de sa sœur. Ici, la mère rétablit la vérité pour son petit garçon, une vérité glaçante où il ne serait pas né deux fois dans deux corps différents, mais où le premier corps expulsé a été asphyxié, d'où le bleu de sa peau. Comme Jack n'arrive pas à comprendre en quoi la couleur du bébé pourrait être signifiante, Ma reformule : elle n'a jamais ouvert les yeux. Si le sous-texte (la réalité abjecte que traversent les personnages) n'est pas appréhendé comme tel par Jack au début, Ma l'amène progressivement à envisager la marque qui a été imposée à leurs corps respectifs, ainsi qu'à celui de l'autre bébé né dans Room. Cette étape difficile pose les bases d'une sublimation de leur condition, seule rendue possible par l'amour infini que Ma porte à l'enfant de son viol.

Sublimation par l'amour

Room présente une émancipation, physique et sublime, depuis une situation traumatique, injuste et abjecte. Ma, qui en est le moteur, est aussi l'instance sublime du roman, et se libère de Room en trois étapes, marquées par la terreur et le *deinos* : d'abord, elle affirme le statut de son fils comme miracle ; ensuite, elle tente de se suicider²² ; enfin, elle retourne sur les lieux de son supplice. Ces trois actions mettent en branle l'instinct de survie et la capacité de compréhension de la lectrice et du public. Ma s'offre quant à elle la chance de se reconstruire après sept années de torture, et à son fils de se libérer de l'emprise du lieu magique-mortifère de sa naissance.

On pourrait en dire beaucoup sur les efforts fournis par Ma pour affirmer le statut de « miracle » de son fils et le protéger contre le jugement abjectant de toute une société qui se focalise sur les conditions de sa conception (le viol). Le long dialogue entre Ma et son père est

22. Cette tentative de suicide a été interprétée de différentes manières, mais je montrerai comment elle peut être considérée comme l'étape nécessaire de la séparation de la mère et de l'enfant.

particulièrement éloquent à cet égard, puisque le vieil homme, pourtant transporté de joie de revoir sa fille, préférerait écourter leur entrevue plutôt que de poser les yeux sur Jack :

He jumps up and says to Ma: « I told your mother I didn't want — » Ma butts in. « Dad, this is Jack. » He shakes his head. But I am Jack, was he expecting a different one? He's looking at the table, he's all sweaty on his face. « No offence. » « What do you mean, "no offence"? » Ma's talking nearly in a shout. « I can't be in the same room. It makes me shudder. » « There's no it. He's a boy. He's five years old », she roars. [...] « Sit down, Dad. » He doesn't move. « He's the world to me », she says. Her Dad? No, I think the he is me. « Of course, it's only natural. [...] But all I can think of is that beast and what he — » « Oh, so you'd rather think of me dead and buried? » He shakes his head again. « Then live with it », says Ma. « I'm back — » « It's a miracle », he says. « I'm back, with Jack. That's two miracles. » (ibid., p. 290-291)

Témoin de l'altercation entre Ma et son grand-père, Jack éprouve de grandes difficultés à interpréter à qui sont attribuées les différentes identités (les pronoms, surtout). Il ne comprend pas pourquoi son grand-père nierait son nom (alors que ce n'est pas « Jack » qui dérange le vieil homme, mais l'existence même de l'enfant du viol). Le passage au neutre (« *it* ») déleste l'enfant de toute humanité pour se concentrer plutôt sur l'action qui a causé son existence, et qui fait frémir le vieil homme. Dans cet échange laborieux, Ma parvient quand même à lui faire admettre que son retour est un miracle (étant donné qu'elle aurait pu mourir sous la torture ou ne jamais s'échapper) et que la présence de Jack l'est également. Ma récuse l'abjection pour la transformer en miracle sublime et se dresse en opposition ferme à la *doxa* qui cherche à la culpabiliser pour ce qu'aura vécu son fils.

Après avoir essayé de nouvelles violences et les jugements implacables de ce monde autrefois rêvé, Ma fait une tentative de suicide. Ce que d'aucuns auront considéré comme un acte de lâcheté serait plutôt, à mon avis, un acte de rébellion mû par un élan créateur de sens. Ma doit mourir à elle-même et à Jack, en tant qu'instance toute-puissante, pour leur donner la chance de s'émanciper des cinq dernières années. La tentative de suicide amorçe ainsi la séparation entre ces deux êtres fusionnés dans Room, et leur permet ultimement de se différencier. Cependant, la transcréation d'Abrahamson impose un changement important au récit, qui porte préjudice à cette analyse.

Au centre de tous les débats médiatiques, Jack est témoin d'une interview désagréable où une journaliste cherche à culpabiliser Ma de

ne pas avoir demandé à Old Nick de donner le garçon en adoption, ce qui lui aurait permis de vivre une enfance normale, à laquelle il avait droit. À la suite de cet entretien houleux (qui se passe à l'hôpital dans le livre, chez la mère de Ma dans le film), Ma tente de se suicider. Toutefois, la manière dont elle s'y prend change radicalement entre les deux récits. Chez Donoghue, Ma est catatonique après l'entretien. Elle refuse de sortir et laisse Jack aller au zoo avec son oncle et sa tante. Pendant l'absence de son fils, elle s'empoisonne avec des somnifères – Jack la retrouve inanimée et alerte les infirmières de l'hôpital. Chez Abrahamson, Jack se réveille au milieu de la nuit et trouve sa mère, sans connaissance, sur le sol de la salle de bain : dans le film, Ma tente donc de se suicider en présence de son enfant. Ce choix va dans le sens d'une détresse égoïste de la part de Ma, qui vient contredire l'impeccable respect du devoir maternel dont elle a fait preuve dans la première partie du récit : jamais Ma ne fait passer son bien-être avant celui de son enfant. Le film introduit donc une incongruité, qui fait sombrer Ma du côté des personnages de l'ombre.

La disparition temporaire de Ma fait cependant prendre conscience à Jack du fait que sa vision des choses était parcellaire et subjective. C'est grâce à l'absence de sa maîtresse à penser que l'enfant commence à produire des remarques démontrant une grande vivacité intellectuelle :

In the world, I notice persons are nearly always stressed and have no time. Even Grandma often says that, but she and Steppa don't have jobs, so I don't know how persons with jobs do the jobs and all the living as well. In Room me and Ma had time for everything. I guess the time gets spread very thin like butter over all the world, [...] so there's only a little smear of time in each place, then everyone has to hurry on to the next bit (ibid., p. 369-370).

Jack interprète désormais le monde avec finesse. Il s'inquiète moins des dangers, qu'il perçoit comme imaginaires, mais continue de regretter son ancienne vie dans Room. L'étape finale de la sublimation se produit quand Ma revient après sa tentative de suicide. D'abord, elle sèvre son fils de cinq ans ; ensuite, elle cède à sa demande de retourner dans Room. C'est à mon avis la preuve d'amour la plus puissante qu'elle puisse lui offrir, maintenant qu'elle est prête à le faire²³. Alors qu'au début du roman, le narrateur, petit dieu narcissique et tout-puissant,

23. Les demandes de Jack pour retourner dans Room sont si nombreuses qu'il serait difficile d'en faire le décompte.

créait un monde magique et unique, c'est un tout autre Jack qui retourne ainsi dans Room :

We step in through Door and it's all wrong. Smaller than Room and emptier and it smells weird. Floor's bare, that's because there's no Rug [...]. Bed's here but there's no sheets or Duvet on her. Rocket's here and Table and Sink and Bath and Cabinet but no plates and cutlery on top, [...] and Shelf but nothing on her, and our four chairs folded up but they're all different. Nothing says anything to me. «I don't think this is it», I whisper to Ma. «Yeah, it is.» Our voices sound not like us. «Has it got shrunk?» «No, it was always like this.» (ibid., p. 412)

Les termes comme «*wrong*» ou «*weird*», les doutes de Jack quant au fait que la pièce aurait rétréci exacerbent la distance entre le souvenir et l'expérience qu'il fait alors de Room. Sensation de vide, néant et insignifiance agitent celui qui n'a vécu que quelques mois Dehors. Ses souvenirs estompés, l'enfant a perdu tout repère : «*“Where did Plant be?” “You’ve forgotten already? Right here”, says Ma, tapping the middle of Dresser and I see a circle that’s more coloredy than the rest. [...] I guess this really was Room one time. “But not anymore”, I tell Ma. “What?” “It’s not Room now.”*» (ibid., p. 413) Ainsi, Jack décrète que cet endroit n'est plus Room, manifestant son détachement pour des lieux délestés de toute fonction magique.

De manière absolument magistrale par leur sobriété, les récits se ferment donc sur les adieux du petit garçon : «*“Good-Bye, Room.” [...] I look back one more time. It’s like a crater, a hole where something happened. Then we go out the door.*» (ibid., p. 414-415) Dans cette dernière image, l'enfant perçoit ce cratère où «quelque chose» (de terrible) s'est produit. Par la seule volonté de son esprit, il annule définitivement la magie : ce n'est plus «*Door*» dont il passe le seuil, mais «*the door*». L'amie unique qui enfermait les deux humains gâchés au cœur du cratère n'est maintenant plus qu'une vulgaire porte, affublée de son article et délestée de sa majuscule.

3. *Women Talking*

Dans *Women Talking* ([2018] 2019), roman de Miriam Toews arrivé finaliste au Prix du Gouverneur général, des femmes de la colonie mennonite de Molotschna se réveillent, des années durant, avec des douleurs vaginales et les jambes couvertes de sang et d'ecchymoses. On apprend qu'elles et leurs enfants sont régulièrement anesthésiées

avant d'être violées par au moins huit hommes de la colonie. Quand elles se plaignent aux patriarches, ils leur répondent d'abord qu'elles ont inventé les attaques et, plus tard, que c'est le diable qui les punit. Ces remontrances fossilisent l'expérience des victimes dans l'abjection, selon l'acception qu'en donne Imogen Tyler : « L'abjection n'est pas seulement un processus psychique, c'est une expérience sociale. Réactions de dégoût, discours de haine, violence physique et effets déshumanisants de la loi participent tous à l'abjection » (2009, p. 87). Tant les paroles sexistes que les menaces de mort ou de représailles physiques peuvent ainsi ébranler durablement la sensation d'être un sujet à part entière (*ibid.*, p. 90). Ces idées amorcent ma tentative d'imaginer la situation dans laquelle sont plongées les protagonistes de *Women Talking* – et de prévoir certaines des difficultés auxquelles elles feront face.

Il faut cependant le dire tout de suite : ces femmes se mettent à parler parce qu'elles refusent la situation abjecte qui leur est imposée injustement et, dans la lignée des personnages qu'étudie Barbara Creed dans *Return of the Monstrous Feminine* (2022), elles sont déterminées à découvrir leurs véritables identité et désirs. S'embarquant dans la « nuit noire de l'abjection », elles envisagent les horreurs de l'ordre patriarcal (*ibid.*, p. 2), et choisissent un lieu liminal, la grange – un « *Spielraum* », selon Magdalene Redekop (2020) – pour coconstruire leur décision commune : « C'est un roman de paroles plutôt que d'intrigue et d'action » (Steffler, 2020, n. p.). Le paratexte de *Women Talking* met bien en exergue l'importance de l'activité de cette collectivité féminine : la forme continue du verbe (*talking*) suggère une action en cours ou continue, légitime au point de figurer dans le titre. Après un séjour en enfer, ces femmes choisissent de quitter la colonie monstrueuse qui était tout pour elles – suprême acte de révolte contre le système. Renversant l'ordre patriarcal, ces figures du « *monstrous feminine* » imaginent un ordre social autre, plus juste, grâce à une réappropriation du pouvoir²⁴. Pour Marta Fernández-Morales et María Isabel Menéndez-Ménendez, l'adaptation de Sarah Polley contribuerait à la quatrième vague de féminisme en tant qu'« activisme narratif » – un art de raconter qui se met au service des changements sociaux (2023, p. 4). C'est donc en plus

24. C'est l'argument principal de l'article de Margaret Steffler (2020), où les échanges qui se tissent au cœur du roman de Miriam Toews sont étudiés comme une véritable entreprise de destruction du patriarcat.

le défi du témoignage (*talking*), sous-tendant le paratexte, qui alimente le récit et qui, subséquemment, pave la voie vers une décision juste.

Afin de montrer comment, partant de la situation abjecte qui les contraint par la violence symbolique qu'elles subissent depuis leur naissance, puis la violence physique dont elles sont victimes, les protagonistes se hissent dans une attitude collective sublime, je me concentrerai d'abord sur la construction sociale des corps qui n'importent pas, dans la colonie – menant les femmes à se demander si elles sont, en fait, des animaux. Je m'arrêterai ensuite sur la coconstruction révolutionnaire de leur destin : à travers un large éventail de réactions – colère, douceur, effondrement, pacifisme, amour, haine –, une identité évacuée par les patriarches se matérialise peu à peu sous les yeux d'un homme marginalisé, August. Je m'attarderai sur ce personnage d'August dans la troisième étape de la réflexion, car il catalyse la sublimation des femmes qui parlent et est, à mon avis, le moteur de leur décision de s'émanciper.

Les femmes sont-elles des animaux ?

Since 2005, nearly every girl and woman has been raped by what many in the colony believed to be ghosts, or Satan, supposedly a punishment for their sins. The attacks occurred at night. As their families slept, the girls and women were made unconscious with a spray of the anesthetic used on our farm animals, made from the belladonna plant. The next morning, they would wake up in pain, groggy, and often bleeding, and not understand why. Recently, the eight demons responsible for the attacks turned out to be real men from Molotschna, many of whom are relatives – brothers, cousins, uncles, nephews – of the women (Toews, p. 4).

Ce compte-rendu glaçant de l'*incipit* est repris presque mot pour mot dans le discours de l'adolescente qui ouvre en voix *off* la transcréation de Polley. Ces femmes et enfants, dont le corps est anesthésié comme celui d'animaux pour être ensuite violenté par « huit démons », sont culpabilisées de se plaindre des violences nocturnes : après tout, si le diable vient les visiter la nuit, c'est pour les punir de leurs péchés.

Dans la séquence initiale du film, sur un écran noir, les paroles de la voix *off* commencent, tristement : « *This story ends before you were born.* » On voit une femme étendue, dans une robe de chambre blanche, les cuisses bleues et couvertes de sang (les parties de son corps sont présentées par des gros plans saisissants). Après un dernier gros plan sur son visage, la caméra se replace au plafond de la chambre de la jeune

femme, qui appelle: «*Mother... Again...*» La voix *off* reprend, avec l'image en plongée depuis le plafond. Une vieille femme vient enlacer Ona, toutes deux pleurent: «*When we woke up feeling hands that were no longer there, the elder told us that it was the work of ghosts or Satan.*» Plan d'une église où des hommes sont prostrés sur leurs bancs. Voix *off*: «*Or that we were lying to get attention. Or that it was an act of wild female imagination*». Après un fondu au blanc, on suit une toute petite fille (Miep) qui marche dans un champ de blé. Elle regarde autour d'elle avec un air doux et candide. La voix *off* continue: «*It went on for years. To all of us.*» Avec horreur, on se dit alors que cette petite fille a elle aussi subi les attaques nocturnes. Elle rejoint d'autres fillettes et la voix poursuit: «*It felt like weightlessness, banishment.*» S'ensuivent des plans muets de femmes, dont Salome, qui se jettent sur différents hommes: «*It's doomsday and a call to prayer. It's both.*»

Acousmatique (c'est-à-dire sans corps), la voix *off* se constitue à la fois en témoin objectif et en victime de ce qui est arrivé aux femmes de Molotschna. Certes amorcé dans la violence et l'abjection, le film présente également, dans cette dernière parole, un pont entre l'abject (*doomsday*) et le sublime (*prayer*), qui y seront entremêlés. Le lien entre le viol en série et la relation des mennonites à Dieu est également représenté par les focalisations, notamment les nombreux plans en plongée libre (du plafond ou du ciel). Cette représentation du matin du viol, comme observée par une instance divine, est réitérée plus loin: on découvre Auntje, violentée, sur son lit. Ici, la caméra est placée au plafond de la chambre de l'adolescente, et la voix *off* d'Auntje revient sur plusieurs images d'autres femmes violentées: «*Many of us saw ourselves from above. I'm not sure if it was God and we were seeing ourselves through his eyes or if we just couldn't be there, in our bodies.*» La stratégie de s'extraire de son corps pour se regarder de l'extérieur, comme la voix *off* d'Auntje indique l'avoir fait, rappelle l'effort métaréflexif qu'effectueront ces femmes quand elles décideront si elles doivent pardonner à leurs bourreaux, se battre ou quitter la colonie.

Moins que des bêtes

Les femmes de *Women Talking* construisent, empiriquement, leur histoire et commencent par se situer par rapport aux autres êtres habitant la colonie: leur bétail et leurs chevaux. C'est ainsi que, pour définir la manière dont elles peuvent aspirer à être traitées, les protagonistes commencent par se demander si elles sont, en fait, des animaux. Greta

parle de ses vieilles juments, Ruth et Cheryl; Agata raconte le jour où Dueck, son mari, a retrouvé son chien, décapité par un raton laveur. Avec ces récits paraboliques, les femmes en viennent à douter qu'elles sont, à l'instar d'Adam, à l'image de Dieu. Envisageant le cas où elles seraient des animaux, elles listent alors les réactions qu'auraient les bêtes devant un danger pour évaluer leurs options: « *What the story proves is that animals can fight back and they can run away, Agata says. And so it doesn't matter whether we are animals or not, or whether we have been treated like animals or not* » (*ibid.*, p. 23-24, italique dans le texte). Face à cet argument, Salome marmonne qu'elles n'ont de toute manière aucune chance d'entrer au paradis si elles sont des animaux, ce qui provoque une longue digression.

Le secrétaire de la réunion, August, raconte une parabole sur la mer Noire (d'où vient originellement le peuple mennonite), où l'on aurait trouvé des êtres parfaitement préservés dans les profondeurs. Ainsi, les matières molles seraient aussi résistantes à la mort que les matières dures, et les femmes d'en déduire qu'elles seraient les matières molles de la colonie et qu'elles devraient donc être plus résistantes à la brutalité. Irritée par ces digressions, la matriarche Agata Friesen prend brutalement la parole pour demander « *if we might put aside the animal/non-animal and forgiveness/non-forgiveness and inspirational/non-inspiration and soft tissue/hard tissue/new skin/old skin debates to concentrate on the matter at hand, which is whether to stay and fight or leave* » (*ibid.*, p. 38). D'après Margaret Steffler, ce passage illustre un rejet véhément des pensées binaires qui perturbent l'avancée du débat entre les femmes, leur fait perdre un temps précieux, en plus de reproduire les violences tapies au cœur du système patriarcal (2020, n. p.). En réponse à Agata, Greta, l'autre matriarche, regrette de constater que les femmes ne sont peut-être pas des animaux, mais qu'elles ont été moins bien traitées que des animaux. Ce que Greta relève ici, c'est l'abjection systémique imposée à leurs corps de femmes qui, non éduquées, sont utilisés pour pourvoir à tous les besoins, et Mariche d'ajouter qu'elles devraient au moins jouir de quelques égards, en tant que membres de la colonie. Salome bondit alors :

We're not members! She repeats. We are the women of Molotschna. The entire colony of Molotschna is built on the foundation of patriarchy [...] where the women live out their days as mute, submissive and obedient servants. [...] Fourteen-years-old boys are expected to give us orders, to determine our fates, to vote on our excommunications, to speak at the burials of our own babies while

we remain silent, to interpret the Bible for us, to lead us in worship, to punish us! We are not members, Mariche, we are commodities (Toews, p. 120-121, italique dans le texte).

La jeune mère nie leur statut de membres pour affirmer d'abord qu'elles sont « servantes », puis des « biens ». La répétition de l'exclamative « *We're not members!* » (le dernier terme est souligné, comme accentué avec cynisme) rejette avec fougue la sottise qui vient d'être prononcée : comment peuvent-elles se leurrer au point de s'estimer être des membres de la colonie ? Sont donc posées, à l'orée des récits, les bases de ces corps qui ne comptent pas : ces femmes sont, ni plus ni moins, de la chair à enfanter, des machines à nourrir les animaux et à coudre les habits. Silencieuses, soumises et rendues serviles par des siècles de patriarcat, elles commencent cependant, par le truchement de la parole véhémement de Salome, à trouver une voix.

Une absurde culpabilité

Hypocritement, les patriarches de la colonie ont offert aux femmes le « choix » de pardonner aux violeurs ou de quitter la colonie (ce qui signifierait très clairement qu'elles se fermeraient, par cette insubordination, les portes du paradis) :

When the perpetrators return, the women of Molotschna will be given the opportunity to forgive these men, thus guaranteeing everyone's place in heaven. If the women don't forgive the men, says Peters, the women will have to leave the colony for the outside world, of which they know nothing. The women have very little time, only two days, to organize their response (ibid., p. 5).

Cette sentence terrible des patriarches est transcrite dans la scène qui suit l'ouverture en voix *off*. Après un plan moyen sur le visage fermé de femmes, rassemblées devant une procession de calèches, le départ des hommes est montré dans une plongée vertigineuse tandis que la voix *off* explique : « *We were given two days to forgive the attackers before they returned. If we did not forgive them, we would be ordered to leave the colony and be denied entry into the Kingdom of Heaven.* » Le raisonnement du film, bien que moins ironique (« *will be given the opportunity to forgive* », je souligne) et menaçant (« *of which they know nothing* ») que dans le texte, reste cependant extrêmement préjudiciable aux femmes : leur refus de pardonner (le pardon est-il quelque chose que l'on commande ?) serait sanctionné non seulement par l'excommunication, mais aussi par la privation du paradis, tandis que dans le roman, tout

le monde perd sa place au paradis si les femmes se voient incapables de pardonner. Dans les deux cas, néanmoins, ce sont les femmes (donc les victimes) qui sont présentées comme responsables.

La culpabilité qu'on leur fait porter ici, et plus précisément depuis qu'elles ont subi les attaques nocturnes, trouve ses prémices dans le traitement d'Ona, tombée enceinte à la suite des viols. August s'arrête longtemps sur le jugement à l'emporte-pièce subi par celle qu'il aime depuis l'enfance et s'indigne du sort des femmes :

The elders of the colony have concluded that Ona is beyond redemption, that her Narfa has rendered her incapable of reasoning. I feel obliged to point out that this criticism (being incapable of reasoning) from the elders is saturated in irony, and that Ona will be exempt from eternal damnation because she has not willfully sinned. Her unborn child, a product of the unwelcome visitors, as the rapists are euphemistically referred to by the elders, will be given to another colony family to raise as their own, perhaps even to the family of the unwelcome visitor (ibid., p. 49, italique dans le texte).

Dans cette digression où August juge froidement les patriarches, leur hypocrisie apparaît dans toute sa dynamique : dénonçant l'impunité des hommes, August reprend les euphémismes, utilisés afin d'atténuer le crime (« *unwelcome visitors* »), et expose l'injustice de la sentence ironique des patriarches (« *she has not willfully sinned* »), pour montrer à quel point lui interprète différemment le sort d'Ona. Plus loin, il critique ouvertement les patriarches, dans une très longue parenthèse où il rappelle la manière dont Mina, la sœur d'Ona et de Salome, a fini ses jours :

(Mina hanged herself after Neitje was attacked in her bedroom, her wrists rubbed raw with baler twine, her body smeared with blood and shit and semen. At first, Peters told Mina it was Satan who was responsible for the attack, that it was a punishment from God, that God was punishing the women for their sins. Then Peter told Mina she was making the attack up. He repeated the words "wild female imagination", with forceful punctuation after each of the words to create three short sentences. Mina demanded to know which it was: Satan or her imagination. Mina clawed Peters' eyes. She removed her clothes and damaged her body with pinking shears. She went to the barn and hanged herself. [...]) (ibid., p. 57-58).

Tant le corps violé de l'adolescente Neitje que la violence avec laquelle sa mère Mina se donne la mort sont décrits avec des détails abjectants, rendant la réaction du patriarche Peter d'autant plus inacceptable d'après le narrateur. Dans cette digression, qui n'a d'autre but que d'être interprétée par la lectrice (puisqu'August est censé s'en tenir à noter les

éléments de la discussion entre les femmes et non ajouter des détails), la relation de cause à effet entre l'abjection imposée au corps de Neitje et la violence auto-infligée de sa mère induisent l'idée que le féminin monstrueux peut se réveiller à tout moment, même chez les personnages les plus doux comme Mina.

De leur demande de dédommagement à leur exigence d'être respectées, en passant par la requête de Mina, qui souhaite que le patriarche lui explique ce qui est arrivé à sa fille, les membres de la colonie ne cessent de renvoyer aux femmes l'idée qu'elles sont les auteures de leur propre abjection. Il ne semble pas exagéré de penser qu'elles sont aux prises, depuis leur naissance, avec une violence symbolique de la part de la communauté, «cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser, que d'instruments qu'il a en commun avec lui» (Bourdieu, 1997, p. 245).

Hommes abjects et femmes monstreuuses

Pour Creed, la femme est monstreuse à cause de sa révolte, mais l'instance qui est vraiment abjecte est assurément l'Autre masculin, qui use de violence à son égard (2022, p. 10). Elle utilise le concept de «phallisme agressif» (*aggressive phallicity*) pour qualifier tout comportement masculin. Julia Kristeva, quant à elle, montre que le violeur sans honte et le tueur qui prétend être un sauveur s'apparentent à cet Autre masculin abject. Tout au long de *Women Talking*, les sources de la souffrance sont bornées au champ du masculin – des remarques déplacées ou indésirables d'August aux conséquences des viols sur le corps des victimes. On envisage en effet, avec horreur, l'expérience vécue par la fille de quatre ans de Salome, Miep, ou encore celle que traduit l'effondrement de Nettie :

Miep herself is unaware of why she experiences pain in certain parts of her small body, or that she has a sexually transmitted illness. Nettie Gerbrandt, too, was attacked, possibly by her brother, and gave birth prematurely to a baby boy so tiny he fit into her shoe. He died hours after being born and Nettie smeared her bedroom walls with blood. She has stopped talking, except to the children of the colony, which is why she has been put in charge of their care while the others work (Toews, p. 45-46).

La petite Miep a contracté une maladie vénérienne, quant à Nettie, elle barbouille les murs de sa chambre du sang de sa fausse-couche avant de

sombrer dans le silence. Quand August demande aux femmes de parler moins vite pour lui permettre de prendre les notes, il se fait réprimander par Salome. Quant à Ona, rêveuse, elle lui demande de se mettre à leur place : « Comment te sentirais-tu si toute ta vie ce que tu pensais n'avait jamais eu la moindre importance ? » La jeune femme saisit cette occasion pour exposer l'idée que si les femmes veulent se libérer, elles doivent commencer à trouver important ce qu'elles pensent, elles.

Si l'expérience du contact homme/femme est encore pervertie du fait que Dieu soit toujours dépeint sous des traits masculins, Salome souligne à quel point l'idée d'une divinité toute-puissante et miséricordieuse est incompatible avec leur situation :

If God is omnipotent, then why hasn't he protected the women and children of this colony? I will destroy every living thing that will hurt my child. I will tear it limb for limb. I will desecrate its body and I will bury it alive. I will challenge God to strike me dead if I have sinned by protecting my child from evil and by destroying this evil that it may not harm another²⁵.

Dieu tel qu'elles croient le connaître est donc une création d'hommes monstrueux. Les femmes qui parlent en concluent que soit la véritable instance divine les punira pour s'être rebellées (car elle est monstrueuse), soit elle comprendra ses propres lacunes et leur pardonnera de partir tout en leur réservant une place au paradis (car elle est miséricordieuse).

Women Talking se présente comme le procès d'hommes tous jugés coupables – sinon d'avoir violé les femmes, du moins d'avoir fermé les yeux sur les attaques ou d'avoir retourné la violence contre les victimes. Le constat auquel arrivent difficilement les protagonistes dénonce la défaillance du système légal de la colonie et elles s'accordent sur l'impératif d'imaginer une justice autre, innovante, respectueuse (Fernández-Morales et Menéndez-Ménendez, 2023, p. 9). Ce que nous apprend le détour par l'expérience des chevaux Ruth et Cheryl, c'est que les réactions pulsionnelles (fuite devant le danger ou contre-attaque) ouvrent un horizon différent, une ligne de conduite complémentaire, mais non suffisante. Comme le dit Greta, effrayée par la route cahoteuse, elle décida un jour de regarder au loin et se sentit enfin en sécurité, sereine. Les femmes tentent donc, lentement, de trouver la règle la plus importante pour elles toutes – il s'agit du pacifisme, ce qui signifie également qu'elles devront quitter la colonie.

25. Ces paroles de Salome, dans le film, correspondent à peu près à ce que note August dans le texte de Toews (voir à partir de la page 94).

Coconstruction et prise en charge du destin

Malgré leur condition abjecte de naissance, entérinée par les viols et la passivité volontaire des patriarches, les femmes de *Women Talking* s'imposent progressivement comme un groupe sublime. Pour Creed, il est possible de revisiter l'abjection comme un pouvoir d'agentivité (*agency*) susceptible d'amener un changement social (2022, p. 13). La méticuleuse coconstruction des huit protagonistes est, justement, ce qui permet aux femmes qui parlent de s'approprier ce pouvoir.

Soulignons tout d'abord que les réactions des victimes s'étendent sur une gamme variée, allant des représailles haineuses (chemin qu'emprunte Salome) au pacifisme (que prône Ona), en passant par le suicide (de leur sœur, Mina). Ce qui les rassemble toutes, c'est leur statut de victimes, comme le souligne Mariche, une des aînées, estimant que chacune de leurs réponses, aussi variées soient-elles, est appropriée (Toews, p. 93). Ces réponses émotionnelles des victimes oscillent entre deux pôles – l'amour et la colère –, mots clés colorés sur la page titre et la quatrième de couverture :

Entre «LOVE», trônant en couleurs sur la page titre, et «ANGER» sur la quatrième de couverture, Toews offre un roman audacieux où l'on s' imagine ce à quoi ressemble un groupe de femmes mennonites, violées, illettrées, qui s'échinent à construire ensemble une théologie au féminisme et au pacifisme sous-jacents, se transformant en une communauté renouvelée et libérée (Kehler, 2020, p. 409-410).

Grace Kehler souligne ici la présence troublante de ces deux mots dans le paratexte du roman, mais les émotions examinées tout au long du récit déclinent un éventail beaucoup plus nuancé, non binaire. Le système du *patchwork* ou, pour reprendre un symbole présent dans *Women Talking*, du *quilt*, permet ainsi d'appréhender la puissance de l'empathie pour la souffrance d'autrui et la coconstruction d'une réponse acceptable pour le groupe. Découvertes dans la grange par un des hommes rentré tôt pour prendre l'argent de la caution, les femmes prétendent qu'elles y travaillaient à un *quilt*. Selon Victoria Glista, qui s'intéresse à l'impératif de non-violence dans *Women Talking*, il ne s'agit que d'un mensonge partiel (2023, p. 96). Par leurs échanges verbaux et physiques, les huit femmes confectionnent en effet ensemble leur nouvelle existence – qu'elles estiment mériter et qu'elles désirent, en tant que groupe. Dans l'image du *quilt* résident en plus l'égalité et le respect entre les couseuses : avant de commencer à parler, les femmes se

lavent les pieds les unes des autres ; tout au long de leurs échanges, elles mettent leur corps au service de leurs consœurs. Un « mouvement vers » (« *leaning toward* », à comprendre comme posture à la fois physique et émotionnelle) se dessine (Glista, 2023, p. 104) et leur permet, par cette désobéissance aux hommes, de rêver une transformation pacifiste.

Désobéissance et pacifisme

Butler, dans *The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind* (2020), appelle « non-violence agressive » des actions qui vont de l'amour enragé au pacifisme militant, en passant par une résilience radicale. Cette idée est reprise par Glista, qui estime que les femmes de Molotschna modèlent la non-violence comme « une pratique horizontale, une ouverture vers l'autre qui défie l'oppression et se nourrit de formes créatives d'entente, de soin, de travail et de vie » (2023, p. 96). Le corps permet à la fois aux femmes de sortir victorieuses du dilemme posé par les patriarches (pardonner ou partir) et d'offrir une réponse pacifiste à la violence reçue.

Le lieu que ces femmes élisent comme espace de coconstruction désobéissante est une grange (*hayloft*), lieu que Redekop (2020) considère comme un « *Spielraum* » – littéralement, un « espace de jeu » (en allemand), mais que l'on traduit généralement par : « marge de manœuvre » ou « latitude ». Il s'agit d'un lieu situé en hauteur, un lieu caractérisé par le mouvement car chaque interlocutrice ajuste et réajuste sa position dans une atmosphère où les corps se détendent progressivement (Glista, 2023, p. 102). En outre, les adolescentes Auntje et Nietje passent leur temps à tresser leurs cheveux, à rire et à jouer ; les femmes entrent et sortent selon leurs besoins ; Nettie/Melvin s'introduit dans l'espace quand iel a besoin d'aide avec les enfants, etc. Dans les moments de dispute ou de crise, les huit femmes ajustent leur souffle à celui de leur consœur souffrante, laissant circuler l'énergie et se rendant perméables à ce qui les entoure : cette « grange met en porte-à-faux l'oppression systémique que ces femmes ont dû endurer » (Verma et Kermar, 2023, p. 6). Il s'agit donc d'un sanctuaire, qui protège l'exercice difficile auquel elles s'appliquent ici pour la première fois et qui leur permettra de transcender leur statut de victimes. Le *Spielraum* fonctionne ainsi comme le catalyseur de leur transformation, depuis la marginalité jusqu'à l'agentivité.

Dans cet espace consacré à la cocréation, les femmes parlent, débattent, se disputent, se lient, etc. La première idée sur laquelle elles se

mettent, laborieusement, d'accord, est leur obligation morale de rester pacifiques²⁶. Une fois que les protagonistes ont soupesé leurs trois options (pardonner/se battre/partir) et que Salome a clamé qu'elle tuerait les violeurs jusqu'au dernier, sa mère Agata pose un argument d'autorité : « *Salome, she says, there is nothing worse than being a murderer. If you will become a murderer by staying in the colony, [...] then you must, to protect your own soul and to qualify for entry into heaven, leave the colony* » (*ibid.*, p. 102). Ce constat (le statut de meurtrier est le pire qui soit) insuffle un nouvel élan aux délibérations : la plupart d'entre elles avaient déjà voté pour partir, mais il leur manquait l'argument décisif qui les y autoriserait. C'est Agata qui y parvient :

Pacifism, Agata says, is good. Any violence is unjustifiable. By staying in Molotschna, she says, we women would be betraying the central tenet of the Mennonite faith, which is pacifism, because by staying we would knowingly be placing ourselves in a direct collision course with violence, perpetrated by us or against us. [...] By staying in Molotschna we would be bad Mennonites (ibid., p. 103-104).

Une à une, les huit femmes acceptent cette révélation d'Agata et la complètent, tissent un raisonnement à partir de ce qui est validé par le groupe²⁷.

La décision de partir afin de rester pacifiques leur pose, cependant, un problème : elle les contraint de désobéir aux patriarches, qui leur ont demandé de pardonner aux violeurs. Irritée par la docilité aveugle de ses consœurs, Salome prend Mejal à témoin pour prouver au groupe qu'il y a un fossé entre obéissance et servilité :

My point, says Salome, is that by leaving, we are not necessarily disobeying the men according to the Bible, because we, the women, do not know exactly what is in the Bible, being unable to read it. [...] If your husband, she asks Mejal, told you that God, in the Bible, [...] had made it clear that he, your husband, should punch you hard in the face when you question his motives [...] would you agree with him ? (Toews, p. 157)

26. Kehler rappelle que les mennonites s'identifient comme pacifistes depuis au moins le xvi^e siècle.

27. C'est ce que fait Ona : « *She, too, was considering the verse from Philippians and thinking on what is good. Freedom is good, she says. It's better than slavery. And forgiveness is good, better than revenge. And hope for the unknown is good, better than hatred for the familiar* » (Toews, p. 106).

Salome rappelle que ce n'est pas à la Bible qu'elles obéissent aveuglément, mais à l'*interprétation* qui leur en a été inculquée par les hommes. Quand elle demande ironiquement à Mejal si elle accepterait des ordres sans queue ni tête, elle souligne l'incongruité d'une soumission servile aux maris, et prouve qu'il est possible de désobéir aux hommes tout en restant fidèles à la Bible et à la parole divine. Pour éviter de se perdre durablement dans un sort abject et abjectant, les femmes valident donc la désobéissance à des ordres qui ne coïncideraient pas avec ce qu'elles pensent être la parole du dieu qu'elles adorent. En partant de ce qu'elles savent (« *We know that we are bruised and infected and pregnant and terrified and insane and some of us are dead. We know that we must protect our children* »), les femmes deviennent capables d'établir ce qu'elles veulent : « *We want and need our right to think independently and be acknowledged* » (*ibid.*, p. 119, italique dans le texte).

De fil en aiguille, l'esprit collaborateur affine la pensée et la marche à suivre. Les interlocutrices s'écoutent, confirment ou infirment postulats et propositions : c'est ici une collectivité créatrice, composée de huit perspectives sur trois générations, qui va valider le pacifisme – et donc le départ comme unique solution. Elles vont ensuite jusqu'à rêver que la distance entre les agresseurs et elles leur permettra peut-être ultimement de leur pardonner (Kehler, 2020, p. 419).

La critique s'est penchée sur la propension au pacifisme de ces femmes de la *Spielraum*, attentives à l'apaisement de leurs compagnes, assises en cercle, priant et chantant ensemble, se tenant par la main : « Ces gestes nouent la communauté, matérialisent leur foi commune et leur solidarité mutuelle, et complètent le débat fondé sur le témoignage collectif d'expériences de viols individuels, autour desquels elles brisent ensemble le silence » (Fernández-Morales et Menéndez-Ménendez, 2023, p. 14). Les femmes qui parlent, en osmose, se métamorphosent en rêveuses.

Rêve et transformation

Après avoir validé l'expérience des autres victimes²⁸, les femmes acceptent de se rendre perméables à la transformation. Ona, l'une des figures centrales de la discussion, qui illustre le style de l'*hupsos*, la forme simple

28. « Les participantes au mouvement #MeToo valident leur appartenance à un groupe de survivantes ainsi que les témoignages des autres, construisant un espace en ligne de solidarité et de soutien mutuel » (Fernández-Morales et Menéndez-Ménendez, 2023, p. 6).

et douce, maintient qu'elles pourraient créer une colonie où la sororité et la bienveillance régneraient en maîtresses. Cette première proposition, qui arrive tôt dans le roman, est reçue avec violence par Mariche, qui accuse Ona d'être une « rêveuse », terme ici connoté négativement. La réponse d'Ona valide plutôt le rêve comme une puissance créatrice de sens – et, en fait, comme leur seule option en tant que femmes :

We are women without a voice, Ona states calmly. We are women out of time and place, without even the language of the country we reside in. We are Mennonites without a homeland. We have nothing to return to, and even the animals of Molotschna are safer in their homes than we women are. All we women have are our dreams – so of course we are dreamers (Toews, p. 56).

Ona rappelle ici, avec douceur et calme, qu'elles sont les damnées des damnés²⁹, auxquelles il ne reste que leurs rêves et leur propension à aimer. Quand Mariche la provoque en lui demandant si elle ne détestera pas l'enfant de son viol, Ona rétorque : « *I already love this child more than anything. He or she is as innocent and loveable than the evening sun. [...] And so, too, [...] was the child's father when he was born* » (*ibid.*, p. 107). Afin de retrouver la paix, les protagonistes doivent, comme Ona, réapprendre à aimer – même le fruit de la violence subie³⁰. C'est donc une transformation radicale qu'elle propose (l'enfant du viol est aussi aimable que le soleil couchant), non en minimisant l'injustice, mais en rejetant, par l'entremise de la pureté de son enfant, la marque abjecte. Les femmes transforment ainsi leur perception du traumatisme et imaginent leur départ comme une occasion inespérée de pouvoir pardonner. Le départ s'apparenterait alors à un acte de foi suprême, selon les mots d'Ona³¹, et, à l'apogée de leur réflexion, elles se demandent si les hommes ne sont pas eux aussi victimes de leur endoctrinement³². En prenant leurs bourreaux en pitié, elles transforment ici la dynamique

29. Je rappelle, bien que cela puisse sembler une évidence, que les personnes mennonites ont subi, et subissent encore, un nombre important de déracinements et de préjudices.

30. Ces propos font écho à ceux de Ma dans *Room*, violée mais aimant son enfant plus que tout au monde. Les humaines gâchées refusent de diffracter l'abjection sur ceux qui en naîtront.

31. « *Leaving will give us the more far-seeing perspective we need to forgive, which is to love properly, and to keep the peace, according to our faith. Therefore, our leaving [...] would be a supreme act of faith* » (Toews, p. 110).

32. « *Peters said these men are evil, the perpetrators, but that's not true. It's the quest for power, on the part of the founders of Molotschna, that is responsible for these attacks* » (*ibid.*, p. 123).

qui les opposait à eux et s'émancipent de binarismes stériles – victime/bourreau, haine/pardon.

Toutefois, la transformation n'est possible que si les interlocutrices œuvrent en osmose. Si celles qui promeuvent la violence font piétiner la coconstruction, elles sont néanmoins le véhicule d'une pensée transformative: Salome, en se comportant comme un volcan en éruption, se mesure à la violence masculine et incarne, à l'inverse de sa sœur, la véhémence du *deinos*. Ces transformations mettent en branle les catégories imposées par le patriarcat et sont la source du véritable pouvoir qu'embrassent les femmes. Glista ajoute à ce pouvoir de transformation celui d'émerveillement (*wonder*), qui « réénergise les liens entre le sujet et le collectif » (2023, p. 102). Ainsi, il n'est pas étonnant que les descriptions de mouvements *en direction de* soient si nombreuses, comme c'est par exemple le cas dans cet échange :

Agata takes Ona's hand who takes Salome's hand who takes Mejal's hand who takes Neitje's hand who takes Auntje's hand who takes Mariche's hand who takes Greta's hand who takes Agata's hand.

The women look at me. Agata drops her hand from Greta's and takes my hand and I will put down my pen and take Greta's hand, trying not to pressure on her swollen knuckles (Toews, p. 165).

Les femmes accueillent August dans leur cercle d'amour et se réconcilient ainsi, symboliquement, avec ce dépositaire du patriarcat. Par ces mouvements, les protagonistes de *Women Talking* accèdent au statut de « femmes divines » : mêlant l'ordinaire à l'extraordinaire, le naturel au surnaturel, les pratiques restauratrices au quotidien, « elles accèdent à une compassion et à une justice plus qu'humaines » (Kehler, 2020, p. 410).

Après deux jours de discussion, les huit déléguées se mettent ainsi d'accord sur un manifeste révolutionnaire féministe d'autant plus solide qu'il ménage une place à un homme, August. En tant que témoin et traducteur des différentes étapes de la coconstruction, August contribue aux actes de solidarité et d'amour. Il met, de plus, en exergue la beauté et l'intelligence de ces huit femmes, comme en atteste ce passage :

Mariche amends: We may feel guilty but we will know we are not guilty.

The other women nod, eagerly. Mejal says: We may feel homicidal but we know we are not killers.

Ona says: We may feel vengeful but we know we are not racoons.

Salome is laughing. We may feel lost, she says, but we will know we are not losers.

Speak for yourself, says Mejal.

I always do, says Salome. You should try it too (Toews, p. 159, italique dans le texte).

Pleines d'amour et de vivacité, ces femmes ripostent et jouent avec la langue : alors que leurs mots sont transcrits par la plume d'un homme sur lequel je vais maintenant me pencher, elles sont validées, entre elles et par le dépositaire du système patriarcal, comme des humaines sublimes.

August, point focal sublime des femmes qui parlent

Dans tout le récit, un seul homme est autorisé à entrer en contact avec ces femmes qui parlent : c'est August, un « fermier » raté dont la famille a été excommuniée à cause de sa mère, qui remettait en question la légitimité des patriarches. Comme il a fait des études, August a été réintégré dans la colonie en tant qu'instituteur. C'est lui qui prend les notes de la discussion pendant deux jours, notes ponctuées de ses méditations, jugements, rappels et enseignements. Pour Fernández-Morales et Menéndez-Ménandez (2023), la place ménagée au personnage masculin distinguerait le projet de Polley par rapport à celui de Toews : dans le roman, August traduit en anglais ce que disent les femmes et ne cesse de faire des digressions, de donner son avis, de juger, etc. La parole féminine est donc filtrée, voire interprétée par l'instance masculine, perpétuant la violence et la répression. Au contraire, dans le film, il est tout juste le transcripteur des échanges et apparaît le plus souvent en arrière-plan. Quand il ose intervenir, il est violemment remis à sa place. D'ailleurs, la métanarration est occupée par Auntje, dont la voix *off* situe le film comme une longue analepse destinée à l'enfant d'Ona. Kehler souligne à cet égard que ce qui importe dans *Women Talking*, ce n'est pas tant le résultat de la discussion (*result*) que le processus lui-même (*process*) : la présence d'August, véhicule de la cocréation, sublime les échanges en les tournant vers l'avenir.

Le patronyme d'un laissé-pour-compte

Le prénom August dérive du latin « *augustus* » (celui qui est respecté ou vénérable ; « *augere* », « grandir »). Son nom, Epp, fait référence au tremble (*aspen*), l'arbre aux feuilles qui bruissent. Sommé par Ona de prendre les notes de leur réunion, August Epp accepte instantanément, trop heureux de rendre service à celle dont il est épris depuis l'enfance.

Dès la deuxième page, le transcripteur explique la raison pour laquelle il s'identifie tant aux femmes de la colonie :

I asked her why the women wanted a record of their meetings if they wouldn't be able to read it? Ona, who is afflicted with Narfa, or Nervousness – as I am, my name Epp coming from Aspen, the Trembling Aspen, the tree with leaves that tremble, the tree that is sometimes called Women's Tongue because its leaves are in constant motion – said this in response (Toews, p. 2-3).

À chacune des analepses, August digresse sur ses tourments personnels, se décrivant comme un être déraciné et vulnérable au vu de son excommunication et de son appartenance au groupe mennonite. Lors de son exil, une bibliothécaire londonienne lui demande de quelle partie du monde il vient. Incapable de répondre, il explique que son peuple n'existe pas en tant que tel ou, du moins, qu'il n'est pas « censé exister » (*ibid.*, p. 10). L'expérience d'August fait écho aux témoignages des protagonistes laissées-pour-compte, notamment leur impression commune de ne pas exister, de ne pas être des corps qui comptent. D'ailleurs, August est tout au plus toléré dans la colonie : la seule raison de sa présence est le besoin qu'avait Peters d'un instituteur, non pas qu'il se serait repenti de la sévérité avec laquelle il a puni la mère d'August et sa famille³³.

Les femmes n'ont guère une meilleure estime d'August, comme l'indique l'insulte lancée par Mariche, que le transcripteur s'escrime à expliquer :

Note: The word Mariche used to describe me, schinda, means «tanner», a tanner of hides. In Russia, when Mennonites lived by the Black Sea [...], men who were unable to make a living as farmers were forced to herd the cattle for the other Mennonites. If a cow died, the herdsman had to skin the animal and tan the hide. Schinda, therefore, means one not clever enough to know how to farm. It is the king of insults in Molotschna (ibid., p. 61).

Ici, August s'arrête sur les raisons pour lesquelles il est considéré comme un Intouchable, un être qui doit s'occuper des tâches abjectes et qui ne mérite que mépris. Il est abjecté dans tous les sens du terme : dans sa relation aux femmes, dans sa bâtardise, dans son statut de mennonite

33. On apprend que la mère d'August aurait profité de certains « traitements de faveur » de la part du patriarche Peters, mais que ses remises en question du patriarcat auraient provoqué son excommunication et celle de sa famille. Il est aussi dit que le visage d'August ressemble beaucoup à celui de Peters, ce qui laisse entendre que sa mère aurait été violée par le patriarche – situant la véritable raison de leur excommunication dans une violence sexuelle, suivie de la tentative d'en cacher les traces.

et d'excommunié, etc. En bref, c'est bien une figure tragique qui est dépeinte dans le roman. Dans le film, malgré sa présence tout au long de l'intrigue, August passe pratiquement inaperçu. La plupart des gros plans sur son visage le montrent dans une attitude d'observation de cette femme, Ona, qu'il aime et admire. Les passages analeptiques qui le concernent dans le roman sont passés sous silence dans le film, si bien que le personnage n'a presque pas de voix en propre. D'après Steffler, si August donne certes parfois son avis, il est surtout l'instance qui absorbe la peine des femmes, la digère, et qui sera forcé de rester en territoire ennemi après leur départ, dépossédé de tout ce qui faisait sens pour lui (2020, n. p.). C'est avec un visage baigné de larmes que nous le laissons, alors que la caméra montre la procession de *buggies* où les femmes entassent leurs maigres possessions. Quant au texte, il se termine sur une lamentation pathétique :

*How will I live without these women? My heart will stop.
I will try to teach the boys about Ona. She will be my Polaris, my Crux, my north and south and east and west, my news, my direction, my map and my explosives, my rifle. I will write Ona's name at the top of every lesson guide. I will imagine schoolhouses in all the Mennonite colonies in all the world, as the sun is disappearing, [...] and the children beg their teacher for one more story about Ona* (Toews, p. 198).

Le «feminist gaze»

Malgré la présence d'August au cœur des échanges des femmes, les deux récits restent sous l'égide d'une vision féministe. Tant l'auteure que la réalisatrice posent fermement le cadre de lecture/visionnage : « *What follows is an act of female imagination.* » Cette phrase reprend bien sûr, tout en la retournant contre elle-même, la réponse injuste du patriarcat concernant les viols, qui seraient selon lui les fruits de l'imagination débridée (*wild act of imagination*) de quelques femmes égarées. *Women Talking* est ainsi narré dans ce que Creed appelle le «feminist gaze», c'est-à-dire un regard qui, stimulant tous les sens, provoque l'empathie du public :

Le regard féministe n'est pas un regard masculin inversé ni un regard désincarné. Il est compassion et empathie, il invite à se situer à la place des protagonistes à l'écran, à faire l'expérience de leur expérience par l'affect. Le regard féministe comprend les éléments de la vie quotidienne, les émotions, les relations, les états physiques et les désirs. Il voit l'entière de la personne – des détails sur la vie des femmes rarement présentés par le regard

masculin : ses moments de contemplation, ses désirs, des scènes intimes, des instants d'autoreconnaissance (2022, p. 17).

Si August parle de lui dans les analepses du roman, c'est pour mieux entremêler sa souffrance à celle des femmes qui parlent. Il est, lui aussi, une victime, qui embrasse une relation multifacette avec les autres victimes. En outre, je l'ai dit, ce que présentent ces deux œuvres n'est pas de l'ordre de l'action héroïque, mais bien du trivial (parler, se tresser les cheveux), de l'émotionnel (colère, traumatisme) et des confidences (rêves et désirs). Ces moments d'intimité, dont August est témoin et partie prenante, sont au cœur du récit, et la présence du masculin, pratiquement occultée, revient en force à l'heure du départ. C'est en effet avec une vigueur rare qu'Ona demande à sa mère, mourante : « Que va-t-il arriver à August ? » Son visage, d'habitude si doux, est défiguré par l'angoisse, décuplant l'empathie que l'on ressent pour l'Autre non féminin.

Fernández-Morales et Menéndez-Ménendez proposent quant à elles le terme « regard compatissant » (« *sympathetic gaze*³⁴ »), un regard concentré non sur les actions violentes (susitant désirs d'héroïsme ou de vengeance), mais sur leurs conséquences, cauchemardesques, sur le corps des victimes : « Le public ne jette pas un œil dans une chambre où une femme, inconsciente, est en train de se faire violer par un ou plusieurs hommes [...]. Ce que l'on voit, c'est une série de *flash-back* très courts sur des victimes qui se réveillent avec les signes de ce qu'elles ont subi » (2023, p. 13). Cette horreur que le public découvre, impunie, exhorte à améliorer substantiellement le système de justice à Molotschna afin de fixer l'attention sur le sort de ces victimes plutôt que de le regarder passivement de l'extérieur. Comme *Room*, le film de Polley ne représente jamais le moment des viols. En revanche, leurs conséquences sont détaillées, en gros plans, et le voile est levé brutalement sur l'âge des victimes – incluant des fillettes et des vieilles femmes –, montrées tour à tour dans des analepses cauchemardesques³⁵.

34. Elles présentent ce concept après avoir expliqué que le cinéma *mainstream* favorise le regard masculin, avec la mise en spectacle du corps féminin. Comme le font remarquer Khushboo Verma et Nagendra Kumar, « [h]istoriquement, la manière de représenter la violence sexuelle au cinéma est sensationnaliste et gratuite, nourrissant les tendances voyeuristes et la réification des victimes » (2023, p. 3). Le film de Polley s'insère au contraire dans la lignée du mouvement #MeToo, offrant des représentations nuancées et exacerbant l'agentivité des survivantes et leur complexité émotionnelle.

35. « Polley emploie une technique d'analepses cauchemardesques, rapides et déroulantes, pour décrire les lendemains des attaques, nous permettant de mieux comprendre les événements qui sont décrits dans la grange » (*ibid.*, p. 4).

Quelle que soit la terminologie adoptée, il importe de savoir que, dans le film, deux focalisations supplantent celle d'August. D'abord, il y a les plans zénithaux, depuis le plafond ou le ciel, que l'on observe dès le pré-générique. Ces plans s'accompagnent d'un son de cloches lugubre, alors que l'on découvre le corps ensanglanté des femmes. D'autres plongées totales sont également utilisées au début du film (pour présenter le départ des hommes) et à la toute fin (pour montrer la longue procession des femmes qui quittent la colonie). Dans ce dernier plan, la caméra s'élève pour englober la longue route droite que le groupe empruntera, et balaie ensuite le paysage infini qu'elles ont préféré à leur quotidien rassurant. L'autre focalisation est portée par la voix *off*. Dès le début du film, une voix de jeune femme (Auntje) s'adresse à un « tu » (l'enfant d'Ona) qui sera préservé du destin des filles nées dans la colonie. La voix *off* pleine d'émotion reprend les termes du roman, mais elle constitue un ajout filmique, puisque le texte est entièrement écrit par August. Dans le film, les notes d'August resteront à la colonie, et sa participation à l'émancipation des femmes est donc mineure : c'est Auntje qui transmet l'Histoire à la nouvelle génération.

Le réveil de ces femmes mennonites, soumises et illettrées, peut sembler irréaliste, et cela est hélas le cas : les victimes de la colonie mennonite de Bolivie y séjournent toujours. Cette paire de récits se présente comme une revendication féministe, activiste, incitant les personnes meurtries et abjectées à mieux communiquer entre elles et à faire confiance aux vertus de l'amour et du rêve. Le corps qui ne compte pas – celui de la femme, avili et violé –, c'est celui qui honore les pieds de ses consœurs, celui qui enlace et chante, qui respire et, en fin de compte, comme le fait remarquer August quand Salome est sur le point de partir, qui rit : « *Salome laughs again. I hadn't realized how much she laughed, like her mother, like all the women of Molotschna* » (Toews, p. 208). La traversée des enfers ne se fait donc pas seulement avec les mots : tous les corps et leurs échanges d'énergie sont mis à contribution afin de renverser la violence, tant symbolique que physique, subie par ces femmes et ces enfants. Ces corps qui, autrefois, ne comptaient pas, permettent aux victimes de quitter la colonie en sachant que c'est la bonne décision, malgré des générations de naturalisation de leur statut subalterne et honteux. La matriarche Greta Lowen le dit bien dans le film, « [n]ous partons parce notre foi est plus grande que nos vies ». Ces paroles transformatrices valident la désobéissance et l'associent à un décuplement de valeurs positives. Par leur témoignage et leur cocons-

truction, ces femmes entérinent un refus radical d'être abjectées et subliment leur condition séculaire, grâce à leur propension surhumaine à l'amour.

* * *

« Être attentif à la littérature, c'est être prêt à l'aventure et à l'improvisation, *pour soi-même*. C'est en cela que la littérature apporte une connaissance, en développant cette capacité d'improvisation, d'agilité intellectuelle » (Laugier, 2006, p. 182, italique dans le texte). Les récits étudiés dans ce chapitre offrent l'occasion d'envisager le sort de personnes lésées par les systèmes, de se mettre à leur place. En visibilisant les injustices, ils proposent une aventure où il est attendu de la lectrice et du public d'improviser différentes manières de lire, de voir et de concevoir des situations limites. L'empathie, à laquelle on parvient grâce à ces narrations où les corps abjects se soulèvent dans toute leur vulnérabilité, permet de vivre l'aventure des bas-fonds et d'envisager les issues sublimes – bien qu'imaginaires – qui rendent aux personnages leur agentivité.

Ainsi, dans *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, Mireille, la thanatopractrice menteuse, effectue plusieurs tentatives de réparation à l'intention de sa victime. Même si Bouchard ne présente pas le moment de la révélation du personnage illisible, comme l'a fait Dolan, ces deux récits vont dans le sens du rachat de la menteuse repentie. Le réalisateur va plus loin puisqu'il offre également une échappatoire au véritable bourreau, Julien, l'amant corrompu de Laurier Gaudreault. Dans *Room*, c'est par la tentative de suicide que Ma rejette sa condition de femme séquestrée et offre, de surcroît, à son garçon les clés qui lui feront dépasser sa nostalgie du lieu de leur damnation. L'*excipit* du roman de Donoghue et la fin du film d'Abrahamson délestent le lieu abject de sa magie dans un style concis, un effondrement de tout ce système auquel nous avons eu tant de mal à nous habituer. Cet effondrement ne manquera pas de nous rester en mémoire, ultime défamiliarisation de ce qui n'est devenu familier que par un laborieux travail d'empathie vis-à-vis du narrateur. Enfin, dans *Women Talking*, la circulation émotionnelle et heuristique de ces femmes mennonites, pratiquement anéanties au moment où s'ouvre le récit, s'apparente à un lieu de résistance radicale contre le patriarcat. Refusant la terrible réalité des laissées-pour-compte de cette colonie, Toews et Polley permettent à leurs protagonistes de

construire un monde où, consœurs, elles pourront vivre dans l'amour et le respect de leur foi pacifiste.

Dans chacun de ces cas extrêmes, ce n'est qu'après un important effort de la Volonté que l'on parvient à s'accorder au vécu de ces instances illisibles et à accepter de regarder les univers insoupçonnés qu'elles arpentent. Peut-être est-il alors possible de rêver qu'en improvisant ainsi, nous aurons appris quelque chose ?

CHAPITRE 4

Les corps naturels

En repassant en revue les différentes conceptions philosophiques du sublime, on s'aperçoit que la plupart de ses théoriciens l'appréhendent en relation avec les éléments naturels. Dans l'expérience sublime, la nature dépasse en effet l'humain, mais aussi sa capacité de compréhension, sa Volonté et son imagination. La théorie burkienne liste les *topoi* sublimes que sont la tempête maritime meurtrière, l'immensité implacable d'un désert ou encore la hauteur vertigineuse d'une montagne. Devant ces déchaînements et immensités naturels, l'humain est pris de vertige ou de terreur, ce que Burke appelle l'« *astonishment* ». Schopenhauer décrit quant à lui le travail opéré par la Volonté humaine face à divers degrés de sublime : alors qu'une vache, selon son exemple, ne lèvera pas même les yeux devant un orage de foudre, la nature déchaînée heurte violemment la personne humaine à la petitesse de son existence et l'amène à imaginer son anéantissement total. Même si, pour lui, le sublime se trouve en dehors de la nature, Kant estime tout de même que le « sublime mathématique » provoque un détraquement – non seulement de la raison, mais aussi de l'imagination : un ciel étoilé fait envisager l'impossibilité de concevoir (ou d'imaginer) notre place dans l'univers tout en permettant paradoxalement de comprendre que c'est grâce à notre raison que nous pouvons dépasser ce genre de défis. Lorsque l'on examine les points de contact entre l'humain et la nature canadienne, on s'interroge donc naturellement sur le sublime.

De l'autre côté du miroir notionnel, j'ai montré que la société, rejetant loin d'elle l'état d'abjection, en est aussi paradoxalement la source : les humains gâchés évoluant dans *Room*, *Women Talking* et *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* présentent une variété de traits abjects qui sont entérinés soit par leur rôle social, soit par d'autres personnages,

qui les relèguent dans les marges. La décision de se reclure en pleine nature, comme c'est le cas des protagonistes de *Through Black Spruce* et d'*Il pleuvait ses oiseaux*, peut à cet égard apparaître comme susceptible de provoquer une situation tant abjecte que sublime : les personnages sont réifiés par d'autres ou désirent d'eux-mêmes s'apparenter à des bêtes sauvages, mais, alors que leur Volonté est mise à l'épreuve de déchaînements naturels, ils sont réellement placés dans un entre-deux ouroborique. Mary Douglas récapitule en quoi l'abjection, quand elle est « digérée » par l'intellect, revêt une valeur créative :

Malgré le fait que le désordre ébranle le schéma, il est aussi ce qui donne de la matière au schéma. [...] Bien que nous cherchions à créer de l'ordre, nous ne pouvons pas simplement condamner le désordre. On reconnaît qu'il est destructif pour les schémas existants, mais qu'il a également un potentiel. Le désordre symbolise tant le danger que le pouvoir (1966, p. 117).

Si l'ordre est restrictif, le désordre maintient un potentiel créatif qui s'avère infini. Le désordre de la nature, que l'on cherche à ordonner car il apparaît comme un danger, est aussi la source de pouvoirs – ce que les personnages sur lesquels je me pencherai dans ce chapitre ont compris.

J'ai choisi trois paires de récits présentant la vie en nature comme source de régénération et de liberté, autant que de dangers et de souffrances. *Il pleuvait des oiseaux* (Saucier, [2011] 2022 ; Archambault, 2019) combine l'abject et le sublime à travers le mode de vie et le pacte de mort de trois ermites – dont un survivant des feux de forêt apocalyptiques du nord de l'Ontario au début du xx^e siècle. *Through Black Spruce* (Boyden, [2008] 2009 ; McKellar, 2018) traite des cas de disparitions de femmes autochtones et des violences dans les réserves tout en revisitant le *topos* de la retraite au camp de trappe. *Monkey Beach* (Robinson, [2000] 2001 ; Todd, 2020) suit l'enquête d'une jeune femme haisla, pourvue d'un don de voyance et d'une relation intime avec les éléments naturels, sur la disparition de son frère dans une crique reculée. Avec ces études¹, qui présentent une gradation dans l'entremêlement sublime/abjection, je voudrais ouvrir la réflexion sur l'expérience de personnes humaines d'exception au sein de la nature.

1. J'ai conscience des risques que je prends à mettre en dialogue un récit québécois (*Il pleuvait des oiseaux*), celui d'un auteur dont l'identité autochtone a été remise en question (*Through Black Spruce*) et un roman de la première auteure haisla (*Monkey Beach*). Cependant, j'estime que quel que soit leur contexte de production, ces trois paires de récits sont complémentaires dans le portrait qu'elles donnent de la relation à la nature, entre abject et sublime.

1. *Il pleuvait des oiseaux*

Le roman polyphonique de Jocelyne Saucier ([2011] 2022) se présente comme une « métafiction historiographique » (Defraeye, 2018, p. 83), entremêlant la voix de plusieurs personnages : celles de trois vieux ermites exilés au bord d'un lac, qui ont décidé de choisir à quoi ressemblerait leur seconde vie (et leur mort), et celles de plusieurs intruses (la photographe et Gertrude/Marie-Desneige) et adjutants (Steve, le gérant d'un hôtel, et Bruno, le protecteur de la communauté du lac). Deux chronotopes se dessinent : l'histoire personnelle, au présent, des marginaux composant la communauté du lac, et l'histoire collective, passée, relatant les grands feux du nord de l'Ontario. Ponctuant ce récit, des « intertitres » présentent, en italique, des pauses narratives où les thématiques du roman sont soulignées. Le troisième de ces fragments hétérodiégétiques résume l'aller-retour entre souffrance passée et présent choisi :

On en arrive maintenant au troisième témoin, Steve, le désenchantement absolu, un homme qui lui aussi a refusé le monde. Il a trouvé sa liberté dans la gérance d'un hôtel qui n'a plus sa raison d'être. On y accède par une route de terre qui elle-même croise une route isolée au-delà de laquelle il n'y a que la forêt et le lignite, un charbon de misère qui n'intéresse personne, et à moins de se laisser séduire par le chant de la désolation comme la photographe, on a l'impression que le temps s'est distendu, que l'endroit n'a pas de réalité (Saucier, p. 59, italique dans le texte).

Les « témoins » (et non « personnages ») sont donc ces marginaux qui ont choisi de se retirer de la société, investissant ainsi les marges (les rives du lac) et balisant autour de leur communauté un *no man's land* – « l'endroit n'a pas de réalité » – sur lequel plane « le chant de la désolation ». Force est de constater, à l'instar de Karine Beaudoin, que ce genre de personnages est récurrent dans l'œuvre de Saucier, jalonnée par des « groupes d'individus résilients, réfractaires à l'ordre et épris de liberté » (2021, p. 128). L'adaptation de Louise Archambault (2019) s'ouvre sur des panoramiques d'une forêt immense, filmés d'un hélicoptère qui opère ensuite un plan zénithal sur le campement des ermites : clairement, on ne peut les trouver que par hasard ou par voie aérienne. S'ensuivent des vignettes du quotidien de ces protagonistes, trois vieillards qui vivent en autarcie près d'un lac sublime, un « érème » (ou espace non encore cartographié par l'homme [Defraeye, 2018, p. 87]). Des inserts d'incendies terrifiants, plans zénithaux filmés au ralenti et en noir et

blanc, précèdent la présentation du titre et découpent le film en trois parties inégales.

Dans *Il pleuvait des oiseaux* s'opposent donc deux formes de natures : celle qui, bienveillante, accueille les humains gâchés, les nourrit et leur offre une sépulture décente ; celle qui, dévastatrice, se réveille soudain pour broyer tout ce qui se trouve sur son passage. Dans les deux cas, l'expérience vécue touche à la fois au sublime et à l'abjection, renvoyant les êtres humains à leur juste proportion au sein du cosmos – minuscule. Comme l'indiquent les premières lignes du roman, il s'agit d'une histoire « [o]ù il sera question de grands disparus, d'un pacte de mort qui donne son sel à la vie, du puissant appel de la forêt et de l'amour qui donne aussi son prix à la vie » (Saucier, p. 11, italique dans le texte).

Le naturel et le sauvage

Le roman s'ouvre sur la quête d'une journaliste (anonyme dans le livre, Raf dans le film) qui rencontre des personnes ayant échappé aux grands feux du nord de l'Ontario. Elle prépare une exposition et, après des mois de travail, est à la recherche d'un homme légendaire qu'elle croit pouvoir trouver au fin fond d'un paysage vierge, près d'un lac. Alors qu'elle atteint enfin les ermites, c'est un « homme muet et immobile » qui l'attend sur le seuil de sa cabane. Immédiatement, elle comprend qu'il n'est pas celui qu'elle cherche :

Trop calme, trop solide, presque débonnaire malgré ce regard qui fouillait le mien à la recherche de ce qui s'y cachait. Animal, c'est le mot qui m'est venu en tête. Il avait un regard animal. Rien de féroce ou de menaçant, Charlie n'était pas une bête sauvage, il était simplement aux aguets, comme un animal, toujours à se demander ce qu'il y a derrière un mouvement, un éclat de lumière, un sourire trop appuyé, des paroles trop fluides (*ibid.*, p. 17).

Pas tout à fait une « bête sauvage », Charlie, l'un des deux comparses de Chuck, est constamment comparé à un « animal » à cause de son puissant instinct de survie : il est « aux aguets » et ne se laisse pas entourloupier par l'hypocrisie des humains sociabilisés. Espérant qu'il la conduira à celui qu'elle cherche, la journaliste continue donc de considérer Charlie et le décrit comme « lisse et compact, un bronze de pierre », avant de remarquer que ses yeux se mettent à « s'assombrir de la menace des nuages, de plus en plus lourds, de plus en plus gravides, et [que son] regard [...] avait l'éclair de l'orage qui s'annonçait. Un animal, ai-je encore pensé, il ne répond qu'à la nature » (*ibid.*, p. 19).

L'ermite ne fait qu'un avec la nature, menaçante, qui les entoure : l'approche de l'orage se reflète immédiatement dans le regard de l'homme sauvage.

Ces impressions préalables de la photographie sont confirmées dans le chapitre narré par Bruno, le protecteur des ermites, quand il décrit leur « pacte de mort » : pour eux, il s'agit de partir « comme une bête, sans lamentos ni visages éplorés, rien que le silence de la forêt venu saluer une de ses créatures qui s'en va rejoindre les mânes du castor, de la belette, du vison, du renard, du lynx, ses véritables compagnons » (*ibid.*, p. 47). La paix du lieu qu'ils habitent permettrait ainsi à ces hommes de renouer avec leurs « véritables compagnons », les animaux. D'autres passages renforcent l'impression que les ermites font corps avec la nature, qu'elle soit bienveillante ou menaçante. Le chapitre « Un loup hurla dans la nuit » s'arrête sur cette peur ancestrale : « Même les cœurs les plus endurcis, ceux qui l'ont entendu nuit après nuit pendant des années, se sentent interpellés. La peur du loup est ancienne. Ce sont les puissances de la forêt qui s'éveillent dans la nuit et votre petitesse d'humain qui se recroqueville en un poing serré au fond de l'estomac » (*ibid.*, p. 182). Ce poing serré, c'est l'*astonishment*, l'humilité devant le fait que ce qui nous entoure nous dépasse largement, que notre existence ne tient qu'à un fil.

Le film s'ouvre sur un écran noir tandis que résonnent chants d'oiseaux et souffle entêtant du vent. Le premier plan présente une vue d'hélicoptère suivie d'un panoramique descendant sur une forêt d'épinettes et un plan zénithal sur une cabane, perdue au milieu des bois, au bord d'un lac. Le plan par hélicoptère suggère deux idées opposées : il représente à la fois l'immensité de la nature (à part la cabane, aucune habitation n'est visible à perte de vue), mais la présence de l'hélicoptère, qui détecte la cabane du premier coup, dément justement le fait que les ermites sont seuls au monde et introuvables. Charlie, qui apparaît au plan suivant, est en effet observé par la caméra, et le fait qu'il ne se sache pas observé (il se dénude entièrement avant de se jeter dans le lac) apparaît comme un signe d'ironie tragique : à la fin du récit, la communauté du lac sera retrouvée par les forces de l'ordre. S'ensuivent plusieurs plans sur les ermites nageant dans le lac, avec une caméra placée au ras d'eau, ce qui a pour effet de borner la profondeur du champ au reflet du lac. Les visages occupent le cadre, l'eau semble s'étendre à perte de vue et le monde qui s'y reflète est inversé. Pas de ligne d'horizon pour se repérer, seuls trois vieillards qui évoluent, lentement et paisiblement, dans leur

élément naturel. Malgré la perspective potentiellement tragique de l'hélicoptère, cette première séquence présente les ermites comme des hommes sauvages pleinement satisfaits de leur situation. Plus encore, ils évoluent harmonieusement : humains, animaux (les trois chiens) et lac sont présentés dans la prolongation les uns des autres.

Les bords du lac ne sont pas les seuls « êtres-autres-qu'humains² » avec lesquels interagissent les protagonistes : la forêt d'épinettes, qui protège et nourrit les ermites, est au centre de plusieurs plans, fixes ou mobiles, qui amorcent une pause narrative quand il va se passer quelque chose d'important. C'est le cas au moment de la crise cardiaque de Chuck : après un gros plan sur son visage souffrant, plusieurs plans d'épinettes filmées à contre-jour relèguent le mourant dans le hors-champ. Plus tard, quand la photographe arrive sur le campement, elle ne trouve son chemin qu'après avoir envisagé les arbres frères, filmés en plan fixe, qui lui bloquent la voie. Enfin, alors qu'elle est sur le point de découvrir la cabane où Chuck a entassé ses toiles, son intrusion dans le sanctuaire est accompagnée d'un autre plan fixe sur les épinettes, témoins de l'effraction imminente. La journaliste n'est pas la seule (avec les ermites) à ressentir une connexion forte avec la nature : un personnage dont je n'ai pas encore parlé entretient, dans le film, un rapport fondamental avec le milieu naturel. Il s'agit de Gertrude, la tante de Steve, qui a été internée à seize ans et ne sort, plus de soixante ans plus tard, que pour assister à l'enterrement de son frère (le père de Steve). Celle qui deviendra Marie-Desneige avoue avoir complètement oublié ce à quoi ressemblaient ses frères et sœurs, devenus de parfaits étrangers à cause des décennies de séparation. Par contre, elle a conservé l'empreinte de « la forêt, des arbres, du vent, du soufre ». Quand Steve tente de la ramener à l'hôpital, la vieille femme le supplie de la laisser « regarder les paysages », et c'est ainsi que son neveu l'amène au campement des ermites, où elle choisira un nom évoquant son amour pour la nature.

Les personnages évoluant dans *Il pleuvait des oiseaux* embrassent donc d'ores et déjà les pôles de l'abject sublime du fait de leurs choix de vie, qui les rapprochent des animaux, et de leur pacte avec la

2. D'après l'expression proposée par Daniel Heath Justice (« *other-than-human* », 2018) et traduite ainsi par Isabella Huberman (2023), renvoyant à l'idée que les humains ne sont pas les seuls « êtres » dans l'univers, mais qu'ils communiquent avec les règnes végétal, minéral et animal – les « êtres-autres-qu'humains ».

nature, qui les entoure et les dépasse. Lors d'une entrevue accordée à Louise Desjardins, l'auteure s'exprime sur son enfance dans les villes fantômes d'Abitibi et explique: «La désolation et l'isolement de ces petites villes font que le fait d'y habiter donne un grand sentiment de puissance. [...] Quand on vit dans des régions éloignées, isolées, dans de grands espaces, on appartient au territoire autant que le territoire nous appartient» (2012, p. 7). Cet entrelacement entre territoire et personnages est donc bien intentionnel de la part de Saucier, et l'adaptation d'Archambault confirme cette attitude.

Grands feux et légende de Boychuck

La nature qui entoure le lac est donc une source de jouvence pour des personnages qui avaient été donnés pour morts lors de leur «première vie» en société – Chuck en tant que survivant des grands feux, Tom pour son alcoolisme, Charlie pour son cancer des poumons et Marie-Desneige pour sa schizophrénie. Toutefois, une tonalité tragique atténue rapidement ce portrait positif de la nature canadienne: la toile de fond d'*Il pleuvait des oiseaux* présente en effet les feux qui ont détruit, au début du xx^e siècle, une grande partie des forêts du nord de l'Ontario. C'est son intérêt pour les survivants qui amène la journaliste dans la communauté du lac, mais Bruno est le premier à avoir «suivi la légende Boychuck», ce «garçon qui avait marché dans les décombres fumants», «l'homme qui avait fui ses fantômes dans la forêt», cette «blessure ouverte» (Saucier, p. 50). Avec ses appellations fluctuantes (Ted, Chuck, Boychuck, Théodore), cet homme semblait être «fait pour l'éternité», et Bruno de s'insurger quand il apprend de la bouche de Charlie que son comparse est «mort de sa belle mort» (*ibid.*, p. 55). Malgré son mutisme et sa mauvaise humeur, tous s'accordent à dire que Ted était «[leur] modèle, [leur] inspiration, l'âme des lieux» (*ibid.*, p. 76). Plus encore qu'admiratif, on est donc médusé devant cet être tutélaire malgré sa «blessure ouverte» (*ibid.*). Car après le cataclysme des grands feux, Boychuck est marqué par l'expérience abjecte des survivants: devenu incapable d'aimer ou de fonctionner en société, il n'a d'autre choix que d'aller se reclure en forêt, où il mourra, certes de sa belle mort, mais incapable d'avoir témoigné de l'étendue de sa perte. Bouc émissaire mais aussi génie incompris de son vivant (puisqu'il a tenu son art hors de la portée de tous, y compris de ses amis ermites), le personnage combine donc les pôles abjection/sublime.

Un chapitre entier, intitulé « Les grands feux », présente une variété de témoignages sur ce qui s'est passé, ce à quoi Chuck a survécu. Interrogé-e-s par la journaliste, des survivant-e-s décrivent l'expérience sublime de la nature déchaînée contre elle-même. Une première description est faite par une vieille femme dont la photographie vient d'immortaliser le portrait :

C'étaient des feux transportés par des vents violents sur cinquante, cent kilomètres, détruisant tout sur leur passage, des forêts, des villages, des villes, des vies. C'était une mer de feu, un tsunami de flammes qui avançait dans un grondement d'enfer, impossible d'y échapper, il fallait courir plus vite que le feu, se jeter dans le lac, une rivière, s'accrocher à une chaloupe surchargée, un tronc d'arbre, attendre que le monstre se repaisse de sa fureur, que les flammes s'entre-dévorent, qu'il ne lui reste plus rien, qu'il se dirige vers d'autres forêts, d'autres villes, ne laissant derrière lui qu'une terre noire et dévastée, une odeur de fin de combat et ce qu'on découvrira et ne découvrira pas sous les cendres (*ibid.*, p. 81).

Les accumulations et les métaphores oxymoriques (« mer de feu », « tsunami de flammes ») étaient l'idée de la violence du déchaînement. Les échappatoires sont rares et les flammes, personnifiées dans leur « fureur », ne laissent derrière elles qu'une région ravagée par ce « monstre ». Les champs lexicaux de la dévoration (« se repaisse », « s'entre-dévorent ») et de la dévastation (« détruisant », « ne reste plus rien ») suscitent l'impression d'être jeté en « enfer », de se relever après un « combat », provoquant un sentiment de « pure horreur » (*ibid.*, p. 82). Le feu ravageur est décrit comme mû par une volonté implacable, les flammes « se jet[ant] sur les maisons » (*ibid.*, p. 82). Tel un « dieu tout-puissant » sujet à « des caprices qu'on ne s'explique pas », « [l]e feu, quand il a atteint cette puissance, n'obéit qu'à lui-même » (*ibid.*, p. 83).

D'autres témoignages s'arrêtent sur les effets paranormaux de cette expérience de l'incendie sublime : on fait par exemple mention d'« une couleur indéfinissable, une lumière qui venait du ciel et de la terre, le ciel qui s'était ouvert à nouveau et la terre qui brûlait encore à petit feu » : « Dorée, finissent-ils par dire, il y avait une lumière dorée dans l'accalmie. La lumière de Dieu qui venait nous chercher, disent-ils. Ils ont tous eu le sentiment d'avoir vécu la fin du monde » (*ibid.*, p. 88). Provenant soit des enfers, soit du paradis, la lumière qui suit la dévastation contraste fortement avec le moment premier d'*astonishment*, pendant lequel « il faisait nuit noire, la fumée avait complètement masqué le soleil » (*ibid.*, p. 87). Ce passage de l'obscurité totale à la lumière

dorée est violent, laissant les survivants déroutés, désorientés. La texture de cette lumière post-apocalyptique, avec ses couleurs chaudes qui dominent longtemps après que le feu a éteint sa soif de destruction, fait croire à ceux qui se sont enfouis dans une mare de boue qu'ils sont « les derniers humains de la terre » (*ibid.*, p. 88).

Le feu emporte donc des familles entières, dont l'agonie est décrite ici et là. Il vaut également à Boychuck, « [l]e garçon qui marchait dans les décombres fumants », d'être érigé en « figure énigmatique du grand feu de Matheson » (*ibid.*, p. 86). Plusieurs témoignages s'accordent sur le fait que l'on a vu un garçon, qui n'entendait ni ne voyait rien, errer pendant trois jours sur le territoire dévasté. Ces témoignages s'arrêtent sur son « apparition », on « croit » l'avoir aperçu à différents endroits de la région détruite, « courant à toute épouvante dans un éblouissement de lumière », « fonçant dans un mur de flammes » ou dans une « muraille de flammes » (*ibid.*, p. 87). Cependant, les témoignages portent des traces de faillibilité : « on n'est pas certain », le « type qui croit l'avoir vu était dans une mare de boue, enfoncé dans la vase liquide jusqu'à la bouche, et il n'a ouvert les yeux que le temps de sentir deux poignards brûlants au fond de sa rétine et de garder à jamais cette image d'un garçon se jetant dans les flammes » (*ibid.*). Ayant assisté à un spectacle qui met profondément leur Volonté à l'épreuve, les survivant·e·s décrivent donc Boychuck en train de foncer dans le feu ou de marcher sur les braises. Ils reconnaissent le jeune homme par son absence de regard et l'érigeront en légende. Le narrateur hétérodiégétique offre une parenthèse visant à expliquer l'errance de Boychuck et à faire comprendre pourquoi, au lieu de se mettre en lieu sûr, il a pris de tels risques. Même si ce passage réduit la part de mystère du personnage, il communique néanmoins des informations sur ce que provoque l'*astonishment* par le feu :

[U]ne sorte de fascination qui naît dans le déploiement des flammes, leur force, leur toute-puissance, leurs couleurs éblouissantes dans la fumée, une contemplation horrifiée qui se poursuit tout au long de la course pour la survie et qui se charge au fur et à mesure qu'on compte les morts d'un besoin irrépissable d'aller toujours de l'avant pour éprouver son état de vivant. Un halluciné du feu, c'est ce qu'on a dit du jeune Boychuck (*ibid.*, p. 95).

Le mélange d'attirance et de terreur devant un tel soulèvement de la nature dépasse l'intelligible, ébranle la Volonté. La suspension de l'âme devant ce qui la dépasse, cette hallucination du feu, jalonne l'ensemble des témoignages et les survivants sont incapables de comprendre ce qui

est arrivé: le «ciel [était] noir comme la nuit et des oiseaux tombaient comme des mouches»; «Quand les flammes ont atteint le ciel, [...] c'était comme si nous nagions au fond d'une mer de feu» (*ibid.*, p. 98).

Cette image des flammes qui atteignent le ciel et donnent l'impression oxymorique de nager dans le feu est transcrite dans le film d'Archambault. Trois inserts, en noir et blanc, le jalonnent, pour présenter des incendies vus du ciel. Les flammes sont filmées au ralenti, et cette image mouvante nécessite un effort d'interprétation pour être décryptée, du moins la première fois. L'absence de couleur accentue encore son caractère singulier, le reste des séquences étant filmé avec des filtres lumineux. La première occurrence est placée après que Steve a fait demi-tour, illustrant son refus de ramener sa tante à l'hôpital psychiatrique. La deuxième succède à la découverte des toiles de Chuck, où son expérience des incendies est dépeinte. Ce plan, assez long, est accompagné de la voix *off* de Chuck, qui explique: «Je suis seul et c'est parfaitement injuste de ma part.» On comprend qu'il s'agit de la lecture d'une lettre adressée aux jumelles Polson, ses amantes, puisque le plan suivant présente deux jeunes femmes, debout sur une barque dérivant au milieu d'un lac, autour duquel se déchaîne un incendie de forêt dont les flammes montent jusqu'au ciel. La voix *off* continue sur cette image analeptique: «Au moins, dans cette solitude, j'arrive à vous aimer toutes les deux, sans choisir. Voilà ce qu'il me reste.» Enfin, le plan en noir et blanc est montré en plein écran alors que Marie-Desneige vient de comprendre que Chuck est désormais incapable d'aimer. Ce dernier insert s'accompagne des craquements, distordus, des arbres qui brûlent, ajoutant une teneur menaçante à la scène. Ces trois inserts entremêlent le temps zéro des personnages avec ce qui a laissé une trace indélébile sur eux: cette fin du monde, presque impossible à raconter tant elle dépasse la raison comme l'imagination, est ainsi placée au cœur du film et de l'exposition de la photographie, intitulée *Il pleuvait des oiseaux*. De cette exposition, on voit d'abord un écran où passe en boucle la prise du ciel en noir en blanc. Chuck, tout comme Angie Polson (l'une des jumelles qu'il sauve, causant son errance dans les flammes), et les autres survivant-e-s ont vécu le sublime et restent marqué-e-s par la terreur. Cependant, Chuck soude l'abjection au sublime, car il nous donne accès, de manière remédiatisée certes, à cette expérience par l'entremise des toiles-témoignages entreposées dans sa cabane.

L'intermédialité, l'amour et la mort

Il me faut maintenant étudier ce que les créatrices d'*Il pleuvait des oiseaux* ont fait de cette nature sublime, salvatrice *et* destructrice. Pour résumer leur propos : on la peint, on l'analyse avec terreur, on s'y aime, on y est libre, on y meurt en paix. C'est par l'art de la peinture que le témoignage de Chuck se matérialise tant dans le texte que dans le film et y apparaît, d'après Saucier, comme plus « dramatique » (2012, p. 8). Dans le film, au moment où ses yeux se posent sur les toiles, Marie-Desneige s'exclame : « On dirait un monde qui se dissout ! » La vieille femme se met immédiatement à interpréter les tableaux laissés par le survivant : « Les points rouges, ce ne sont peut-être pas des flammes mais des morts... » Avec ces deux remarques, lancées par une femme ayant passé sa vie en internement, les thématiques secondaires du récit deviennent visibles, portant l'expérience du sublime au-delà de ce que j'ai montré jusqu'ici. Dans *Il pleuvait des oiseaux*, le sublime a en effet été capté par le regard aveugle de Chuck et s'impose de manière non verbale dans ses peintures, pour être finalement intercepté par les yeux de Marie-Desneige, elle-même tombée amoureuse de l'un des ermites. Avec cette chaîne qui lie des personnages, les thématiques secondaires du roman (l'amour et l'art) se combinent à celles qui le traversent depuis l'*incipit* (la mort et la liberté). L'entrelacement des pôles positifs et négatifs est particulier dans l'œuvre de Saucier³ et il me semble que le fait de les étudier conjointement densifie le propos de ce récit au regard de la nature abjecte sublime.

Je m'arrêterai d'abord sur la qualité intermédiaire tant du roman de Saucier que du film d'Archambault : les toiles de Chuck y sont maintes fois décrites/montrées, introduisant l'art pictural au sein d'un autre art. Lors de la première description de la cabane de l'ermite défunt, la photographe décrit un chevalet « sur lequel reposait une toile recouverte d'un gris fumeux strié de noir avec quelques touches de couleur. Très incertaines, les couleurs. Du rouge, de l'orange ou du jaune, difficile à dire. Ça se superposait, ça s'entremêlait, ça s'entre-dévorait. L'étrange impression d'un monde qui se dissout dans un cri étouffé » (Saucier, p. 57). La focalisation subjective jette pêle-mêle les réactions de la photographe devant la toile : il s'agit ici d'une description vivante, vécue,

3. Elle l'admet elle-même en début d'entrevue : « La dichotomie bonheur/malheur existe partout dans mes romans, mais je n'arrive pas à savoir pourquoi il en est ainsi » (Desjardins, 2012, p. 6).

non d'une étude critique et froide comme elle en prépare plus tard pour son exposition. Empruntée à ce passage, la remarque de Marie-Desneige dans le film (« On dirait un monde qui se dissout ! ») prend davantage d'ampleur en regard de la gradation des verbes réfléchis (« se superposait », « s'entremêlait », « s'entre-dévorait »). Dans cette peinture en mouvement, des couleurs « incertaines » (censées représenter la lumière dorée post-apocalyptique si difficile à décrire) s'affrontent dans le sifflement des allitérations en fricatives et occlusives. Au moment où elles pénètrent dans la cabane de Ted, les deux amies ressentent une même « impression d'étouffer dans un monde en dissolution » (*ibid.*, p. 58) : par centaines, les toiles « *gisent comme une armée momifiée* » (*ibid.*, p. 78, italique dans le texte) et téléportent celles qui n'ont jamais connu les incendies de 1916 au cœur de la destruction.

Cependant, toutes les toiles ne provoquent pas des émotions aussi fortes pour les personnages. Certaines sont en effet décrites par une instance hétérodiégétique neutre, comme c'est le cas de la série des trois tableaux avec une ligne bleue, plus tard interprétée par Marie-Desneige comme le témoignage de la fin horrificante de la famille de Chuck :

C'était un épais sfumato traversé de lignes noires derrière lequel on pouvait deviner la présence d'un artiste véritable. Sous le gris fumeux, des taches de couleur qui se rejoignaient en une ramification cerclée d'une ligne bleu indigo. Les trois tableaux reprenaient la même composition. Celui sur le chevalet avait une charge plus émotive. La toile s'éclairait en son centre d'une profondeur que les autres n'avaient pas (*ibid.*, p. 135).

D'autres toiles sont rattachées à la biographie de l'homme légendaire et aux témoignages confiés à la photographie, notamment celui des trois hommes qui, réfugiés dans un étang, auraient aperçu Boychuck errant dans les flammes. La photographie hésite sur le titre (*Les derniers humains de la terre* ou *Ils attendent la fin du monde*) qu'elle donnera à cette série « éminemment surréaliste » :

Trois hommes plongés à mi-corps dans les eaux boueuses d'un étang, un orignal baignant dans les mêmes eaux et un oiseau juché sur l'épaule droite du plus jeune d'entre eux. [...] Tous les détails étaient là, incrustés dans d'épaisses coulées de couleur, impossible d'échapper à cette vision de fin du monde. Il titubait dans les décombres, lui avait dit le jeune vieillard, comme s'il marchait dans des pas trop grands pour lui, comme s'il marchait dans les pas de Dieu (*ibid.*, p. 141).

Composition de la toile et qualité de la peinture (« incrustés », « épaisses coulées ») sont attentivement décrites et évoquent le témoignage, qui contribue à bâtir la légende de Boychuck. Une longue pause narrative amorce l'analyse de cette série, « maelström noir plongé dans une lumière diffuse d'où émergeaient des formes difficiles à identifier », et se ferme sur « [l]a lumière dorée d'après l'apocalypse, la main que Dieu tendait aux hommes de la mare et qu'ils hésitaient à prendre, ne sachant s'ils étaient encore vivants ou déjà dans l'autre monde, et le garçon au regard aveugle qu'ils avaient vu passer » (*ibid.*, p. 175). La série s'apparente donc à une mise en abyme de l'expérience de Chuck, elle complète les témoignages verbaux des survivants et permet finalement au roman et au film de s'approprier d'autres moyens pour rendre compte de l'expérience traumatisante des grands feux.

Ces toiles contribuent à ériger Chuck en légende puisque, seules traces de son passage sur terre et de son expérience d'*astonishment*, elles sont décrites, décryptées et critiquées, voire palpées (du regard). Par ailleurs, elles placent lectrice et public au cœur des incendies, étouffant qui les contemple d'émerveillement et d'effroi. Elles terrassent, hantent et épuisent Marie-Desneige, qui finit par s'exclamer : « Trop de morts, [...] trop de cadavres, trop de noir qui s'enroule au fond des caveaux, jamais de lumière ou, s'il y en a, c'est pour éclairer les corps noircis, les cris d'horreur, les mains tendues, là où la mort les a surpris », avant d'ajouter : « Personne ne peut vivre avec ça au fond des yeux. Ted a essayé de s'en libérer, de jeter toute cette horreur sur la toile » (*ibid.*, p. 172-173). Cette dernière révélation joint mort et *catharsis*, deux expériences d'ailleurs aux fondements du choix de vie et de mort des ermites.

« La mort, ils s'en parlaient comme de la pluie et du beau temps », avoue Bruno, « [c]e n'était ni triste ni douloureux, tout juste une éventualité qu'ils évoquaient comme n'importe quoi d'autre. Ils s'amusaient d'être devenus si vieux, oubliés de tous, libres d'eux-mêmes » (*ibid.*, p. 53). La présence de cette « *vieille amie* », dont ils parlent « *à leur aise* » et qui « *les suit de près depuis si longtemps qu'ils ont l'impression de sentir sa présence tapie quelque part, en attente* », hante les intertextes hétérodiégétiques, où elle est traitée de « *bon chien* » qui, insulté par les vieillards, « *s'en retourne ronger son os dans son coin* » (*ibid.*, p. 101, italique dans le texte). Les ermites ont en effet décidé de choisir le moment de leur mort en avalant du cyanure si leur santé était un jour en péril. Ce « pacte de mort » correspond à un lieu de libération, selon Beaudoin :

« Loin d'être des victimes de leur désir, ils ressortent à la lecture tels des individus ayant refusé le *statu quo* d'un quotidien prédictible et répétitif à la faveur d'une vie portée par un projet personnel » (2021, p. 131). Ces rescapés – Chuck, des grands feux, Charlie, d'un cancer des poumons, et Tom, de l'alcoolisme – ont en effet déjà côtoyé la mort dans leur « première vie » et comptent jouir de la seconde à leur convenance. Cependant, une force antagoniste à la mort, l'amour, survient en la personne de Marie-Desneige, et déstabilise l'entente entre Tom et Charlie : avec l'arrivée de cette femme, les ermites cessent de parler de leur « boîte de sel ».

Marie-Desneige est assurément le personnage qui, avec Boychuck, auréole d'un éclairage sublime la communauté du lac. Dès sa première description, la lumière irradiant de sa vieille tante frappe Steve : « Ses cheveux, d'abord ses cheveux, c'est ce que j'ai vu en premier, un ébouriffement de cheveux blancs au-dessus du tableau de bord, des cheveux tellement vaporeux, on aurait dit de la lumière, un éclaboussement de lumière blanche, et sous l'éclat des cheveux, deux yeux noirs effrayés » (Saucier, p. 61). Quand Bruno rejoint son ami à l'hôtel, Gertrude est endormie dans un fauteuil et, « mains ouvertes, elle illuminait toute la pièce » (*ibid.*, p. 65). Enfin, quand il raconte qu'il n'a pas eu le cœur de ramener ce « petit animal encagé » à l'hôpital, il remarque qu'elle s'est mise à « redistribuer sa giclée de lumière » (*ibid.*, p. 73) une fois qu'il a fait demi-tour. Ici être de lumière, Gertrude est ailleurs un être de la vacuité, à l'instar de Boychuck. Ainsi raconte-t-elle, dans l'abandon de la cabane de Charlie, ce qu'elle ressent quand elle a une attaque :

— *La première fois, j'ai cru qu'une autre personne était venue habiter en moi, j'ai cru à un ange, un être céleste qui s'était emparé de mon corps, j'ai cru que j'allais m'envoler. Je n'ai pas paniqué. C'était à la fois réel et irréel. Comme un jeu. J'ai abandonné mon corps là où il était et je suis allée annoncer à ma mère que j'étais devenue un ange.*

Marie-Desneige tente d'expliquer le processus de désincarnation qui la menace depuis l'adolescence.

— *Ils m'ont internée. J'avais seize ans. [...] Maintenant, il n'y a plus de présence étrangère, plus d'ange, plus d'être venu de l'au-delà, il n'y a que moi et la sensation du vide. [...] Partir, c'est facile, mais revenir, c'est l'horreur. C'est le souvenir de cette horreur qui me terrifie dès que je me sens attaquée par le vide* (*ibid.*, p. 129-130, italique dans le texte).

Ce sentiment de « désincarnation » correspond à une expérience abjecte : la fuite identitaire qui emplit la protagoniste, qu'elle soit reçue avec plaisir quand elle s'apparente à un ange ou avec horreur quand c'est le vide, déstabilise les limites du corps de Marie-Desneige. Ainsi, cet être de lumière, capable, donc, d'interpréter l'expérience de l'*astonishment* et d'illuminer l'espace, est également un être misérable et souffrant, qui provoque d'autres fois la pitié.

Aux côtés de la mort qui rôde et de la sensation de vide de Marie-Desneige, l'amour imprègne l'univers d'*Il pleuvait des oiseaux*, un amour heureux pour certains, tragique pour d'autres. D'ailleurs, ce roman est placé sous son égide, bien qu'il se laisse désirer, dès le premier intertexte : « *Et l'amour ? Eh bien, il faudra attendre pour l'amour* » (*ibid.*, p. 12, italique dans le texte). Tout comme on apprend que Chuck était épris des jumelles Polson, ce qui explique sa longue errance dans les flammes, Marie-Desneige et Charlie doivent attendre un âge avancé pour rencontrer leur âme sœur. C'est sous forme oxymorique que le couple est alors décrit, dans le style nuancé et gracieux de Saucier : « Elle, si menue et si fragile, petit oiseau toujours sur le point d'être emporté par un vent de panique, et lui, massif, si lourd et si lent, un bloc de granit que rien ne semblait pouvoir ébranler. [...] Un vieil ours tenant sur terre une créature aérienne » (*ibid.*, p. 127-128). Malgré la mort qui rôde, les traumatismes ou l'abjection, *Il pleuvait des oiseaux* présente une vision non polarisée de la vie et de l'amour.

Quant à la nature, elle est, ici, seconde chance pour les protagonistes, là, source de maux inexpressibles. Sans complaisance, évoluant en dehors et au-delà des personnes humaines, ses déchaînements se diffractent dans une mise en abyme intermédiaire – littérature, peinture, cinéma –, revenant à la « quête de l'absolu » sur laquelle l'auteure termine son entrevue : « La démesure m'intéresse. [...] La démesure, c'est aller au-devant de ce qui est plus grand que soi » (Desjardins, 2012, p. 8). Ce qui est « plus grand que soi », c'est justement ce au-devant de quoi vont les personnages de ce récit : ils ébranlent d'abord nos *a priori* en refusant la société et en se retirant dans la forêt ; ils ont vécu des événements qui ébranlent ensuite nos idéaux (de justice, par exemple, dans le cas de Marie-Desneige, rejetée par sa famille) ou notre capacité d'imagination (devant l'expérience des grands feux) ; ils sont enfin capables de sentiments qui dépassent le commun des mortels. En outre, grâce à la liberté que leur offre le lac, ils parviennent à atteindre une « sereine lucidité face à la mort » (Beaudoin, 2021, p. 138). Leur démesure

les rend à même de regarder, sans sourciller et droit dans les yeux, tant le sublime que l'abject, à l'instar de Tom qui prend du cyanure, sous le regard de son ami, afin de pouvoir être enterré dans son érème, avec vue sur lac.

2. *Through Black Spruce*

*Through Black Spruce*⁴ relate d'une part la disparition d'une jeune femme crie et le périple de sa sœur Annie, sur ses traces, à Toronto ; de l'autre, les événements sordides qui jalonnent la vie de leur oncle, Will, un trappeur alcoolique de la réserve de Moosonee. Le roman de Joseph Boyden ([2008] 2009) alterne les chapitres narrés par ces deux narrateurs homodiegétiques : le récit s'ouvre sur Will qui, dans le coma, raconte à ses deux nièces ses tribulations passées à bord d'un hydravion ainsi que les différentes attaques qu'il a subies de la part de Marius, un mafeux opérant dans la réserve ; les chapitres pairs sont de la voix d'Annie, qui raconte à Will ce qui lui est arrivé quand elle est partie à la recherche de sa jumelle, et son retour à Moosonee avec un Ojibwe errant, son protecteur indéfectible. Convaincue qu'elle peut aider son oncle à sortir du coma en lui parlant, Annie se rend tous les jours à son chevet pour lui confier les détails de son périple dans les mégaloïles du Sud. Dans son adaptation, Don McKellar (2018) se focalise surtout sur le personnage féminin, bien que la persécution que subit Will soit également relatée. Cependant, le « réalisme mythique⁵ » y est grandement atténué et plusieurs personnages importants (notamment l'amant protecteur) disparaissent du film.

J'aimerais tout d'abord revenir sur le débat concernant le statut de l'auteur du texte⁶, Boyden, illustrant ce qu'Eve Tuck et Wayne Yang appellent un « mouvement vers l'innocence » :

4. Le titre du film est tronqué de la préposition. Dans mon propos, j'utiliserai le titre complet pour faire référence à la paire de récits ou au roman, et le titre tronqué pour parler du film.

5. J'utilise ce terme à l'instar de Caroline Durand-Rous, qui rejette la notion de « réalisme magique » parce qu'elle n'est pas validée par l'ensemble des critiques autochtones (2023, p. 47). Cependant, comme on ne peut affirmer que l'auteur soit effectivement autochtone, je m'abstiens ici d'utiliser un appareil critique autochtone comme ce sera au contraire le cas dans mon analyse de *Monkey Beach*.

6. Pour des informations concrètes sur ce débat, voir par exemple Durand-Rous (*ibid.*, note de bas de page n° 2) et Sarah Copland (2021, p. 236-237).

Dans ce mouvement vers l'innocence, les colons trouvent ou s'inventent un ancêtre lointain qui avait, selon la rumeur, du « sang indien », et ils utilisent cette revendication pour se considérer comme irréprochables dans les tentatives d'éradication des peuples autochtones.

C'est un mouvement vers l'innocence de la part d'un colonisateur parce que c'est une manière pour celui-ci de se libérer de son identité de colonisateur, tout en continuant de bénéficier des avantages des colonisateurs (2012, p. 10-11).

Through Black Spruce tisse des liens étroits entre les personnes humaines et la nature, qui ressemblent, pour la lectrice non avertie, à des liens de parenté autochtones authentiques. Sans rentrer dans le débat éthique qui entoure l'auteur, je montrerai qu'en ce qui concerne la relation entre l'abjection, le sublime et la nature, le récit porte en lui des traces d'inauthenticité. J'appréhende cette paire de récits non comme un éclairage autochtone sur l'abject sublime vis-à-vis de la nature, comme ce sera le cas avec *Monkey Beach*, mais comme un récit canadien en anglais qui s'intéresse à la question, et ce, dès les premiers mots de Will :

When there was no Pepsi left for my rye whiskey, nieces, there was always ginger ale. No ginger ale? Then I had river water. River water's light like something between those two. And brown Moose River's water's cold. Cold like living between two colours. Like living in this town. When the whiskey was Crown Royal, then brown Moose River water was a fine, fine mix (Boyden, p. 1).

Dans cette entrée en matière synesthésique se dessine un parallélisme oxymorique entre l'eau pure de la rivière et les sodas. En associant ce que la nature a de plus goûteux à ce que la société de consommation vend de plus vulgaire, Will invite immédiatement le nivellement entre les pôles abjects et sublimes, qui s'entrelacent autour de son addiction. Cette étude consacrée à *Through Black Spruce* propose donc de réfléchir à la posture de ces créateurs qui « déstabilisent les frontières entre des royaumes que la pensée occidentale estime séparés : entre les ancêtres et leurs descendants, entre l'humain et le non-humain, entre des territoires séparés par des milliers de kilomètres, et qui partagent pourtant une histoire commune, tant mythique que mystique » (Durand-Rous, 2023, p. 46). Pour ce faire, j'étudierai l'ambivalence et l'hétérogénéité de la nature – m'interrogeant tour à tour sur ses aspects malveillants, son indifférence, puis ses égards envers les personnes humaines. Grâce à cet éventail nuancé d'interrelations nature/humain, le récit se teinte de sublime pour finalement retomber dans le paranormal, abject, du « fusil parlant ».

Nature malveillante

L'action se déroule entre Toronto et Moosonee, une ville située au nord de l'Ontario, dans la baie James. Les protagonistes, des Cris qui ont su garder vivante la tradition de la trappe, passent la majeure partie de leur temps dans la nature – d'ailleurs, dans le film, Will a bâti sa cabane en plein *bush*, sur les rives d'un lac – et ne cessent de souligner son caractère impitoyable. C'est principalement dans les récits de Will, qui s'aventure minutieusement dans les détails de ses accidents d'hydravion, que la nature est décrite sous un jour foncièrement malveillant.

Mère Nature est présentée de cette manière dans le chapitre d'ouverture, où le narrateur explique qu'il a eu son premier accident d'avion à cause d'une tempête de neige et qu'à l'instant où il sortait de l'épave, la neige a cessé de tomber. On pense à tort qu'il s'agit d'un bon signe, mais Will de poursuivre qu'un froid mortel s'est alors abattu sur lui, mettant sa vie en péril. Pour interpréter cette deuxième bravade de la nature, le narrateur expose deux hypothèses :

The first was to assume that the cold was a living thing that chased me and wanted to suck the life from me. I could get angry at it, desperate for some sense of fairness in the world, and then begin to panic.

Or my second option was to make up my mind that the cold, that nature, was just an unfortunate clash of weather systems. If I made up this second way, that the physical world no longer held vengeance and evil just beyond the black shadow of spruce, then I'd try and make do with what I had (Boyden, p. 2).

Dans la première option (celle que le personnage dit préférer), la nature apparaît comme une instance douée de volonté, une « chose vivante » ; le froid, comme les moustiques, est assoiffé de sang. Selon la seconde option, l'arrivée du froid n'est qu'un hasard malencontreux. Cependant, Will a un point de vue sur la question : « *Mother Nature was one angry slut. She'd try and kill you first chance she got. You'd screwed with her for so long that she was happy to eliminate you* » (*ibid.*, p. 3). L'insulte (« *angry slut* ») permet à Will de dédramatiser, mais aussi, avec la personnification⁷, de ressentir une colère salvatrice contre cette ennemie (la Mère

7. Ce terme aurait été injustifié dans le cadre d'une analyse portant sur un corpus autochtone. La désacralisation de la Mère Nature par l'injure, l'omission de son nom en langue crie (alors que Will sait comment appeler l'araignée, par exemple), l'« oubli » du fait que la Nature n'a rien contre les personnes humaines d'après les visions du monde autochtones (voir Justice, 2018 ou Simpson, [2013] 2018), tout cela me semble suffisant pour autoriser ici cet emploi.

Nature) : ce sentiment réchauffera Will contre le froid et lui permettra de retrouver ses esprits plus rapidement. Les représailles de la nature ennemie, en colère contre les humains et en voie d'obtenir réparation par l'entremise de Will, ne portent cependant pas leurs fruits.

La deuxième fois non plus, quand son avion s'écrase en plein été alors qu'il ramenait deux enfants et leur mère à la réserve. Malgré le ciel dégagé, un orage les rattrape. Même s'il est stupéfié par la gravité de la situation, Will poursuit dans la même direction, espérant passer à travers la foudre. La description qui suit est celle d'une expérience sublime et terrible, qui manque de coûter la vie aux quatre passagers :

This was truly the first time I saw the face of something I'd only heard about but never truly grasped or believed. [...] I saw the face of it when the lightning flashed so close to my plane that electricity made the hair on my head stand up. And that is when something strange happened. I made the conscious decision to [...] focus myself, my complete self, for the young woman and children in the seats behind me. I decided then and there to live, to live or to die trying, for them. I agreed to give up all in the world if only I could save the beautiful young mother and her two children huddled and sick and screaming in the back of my shitty little plane (ibid., p. 157).

La terreur ressentie non seulement par Will, mais aussi par ses passagers laisse envisager la précarité de leur situation. La Volonté du narrateur est mise à rude épreuve, puisqu'il dit n'avoir jamais pu comprendre ni même croire ce qu'il était en train de vivre – cet orage est un cataclysme relevant de l'impensable, de l'inimaginable. Or, sitôt qu'il décide de tout donner pour la vie de la mère et ses enfants – il adresse même une prière à Dieu, s'il existe, de le prendre à leur place –, un trou bleu apparaît à l'horizon et l'hydravion s'y engouffre. Will envisage alors, dans le rétroviseur, des « *angry cracks that flashed like Bible illustrations I'd seen in rez school* » (ibid.). Cette comparaison aux illustrations d'apocalypses ou d'interventions divines, dont la Bible du pensionnat semble saturée, rappelle les témoignages des survivants des grands feux d'*Il pleuvait des oiseaux* : l'expérience du déchaînement naturel mène inmanquablement à invoquer le divin et tout ce qu'il promet de paradis, de terreur, d'enfer, de souffrances et d'espoirs d'élévation.

Cependant, la nature vengeresse (ou dangereuse) n'intervient pas seulement lors des accidents de Will. Les animaux sauvages qu'il croise représentent tous, d'une manière ou d'une autre, de graves dangers. C'est le cas de *wabusk*, l'ours polaire qui détruit le campement de trappe, dévore et piétine toutes les réserves de nourriture, et cause à

Will la peur de sa vie. Plus tard, après avoir tué une femelle orignal et préparé son campement d'hiver près de la Ghost River, Will est torturé par un gémissement incessant, au loin. L'esprit de l'animal (mal) tué parce que Will était ivre au moment de l'abattre vient le hanter, et c'est ensuite toute la nature glacée qui se vengera⁸. Cette tempête, qui vient mettre un point final à la retraite de Will, est le deuxième spectacle sublime du roman. Malgré les offrandes de tabac, les vents du nord et de l'ouest se soulèvent, et le blizzard approche dans un ciel chargé: la nature se prépare à se déchaîner. Will demande à «ce qui l'entoure» de l'épargner, mais le vent le gifle et le projette dans son piteux abri. C'est alors que, sous la voix du vent, Will entend à nouveau la plainte de l'orignal juste avant qu'un monde parallèle s'ouvre devant ses yeux ébahis: «*I watched the river begin to run sideways. At first it was simply waves cresting slanted to the current, but now, with the wind blowing in earnest, the water begun to fight itself, away from my shore, deep into the far one. Bad stuff coming*» (*ibid.*, p. 323-324). Défiant toute logique, les vagues, annonce de quelque chose de pire, se dressent à la verticale, et le vent de détruire tout espoir de survie, pour Will, dans le *bush*. Cet élan de furie semble un acte délibéré, une vengeance pour le meurtre irrespectueux de l'original. La «terreur», le personnage la vit dans son duvet, enseveli sous les décombres de sa pauvre cabane.

D'après les chapitres qu'il narre, la nature a donc une dent contre Will: elle tente de l'aveugler, de le foudroyer, de le geler, de l'emporter, de l'enterrer et de le noyer. Cela étant dit, le narrateur voit en chacun de ces agissements un juste châtement pour ses fautes: il accepte de rendre des comptes à Mère Nature et subit patiemment son courroux, se permettant tout de même quelques paroles d'agacement contre une telle obstination. L'adaptation de McKellar annule tout de ce portrait

8. Comme l'indique Simpson dans son analyse de la chasse, «le fait de prendre la vie est similaire, selon moi, à celui de donner sa vie car tous deux impliquent des transformations entre les mondes et que ces transformations se produisent à travers des portails. L'acte de la chasse nécessite le consentement de l'animal de retourner dans le monde des esprits, d'apparaître puis de disparaître en mourant physiquement, ce qui permet à l'esprit de retraverser le portail jusqu'au monde des esprits» (2017, p. 212). À cause du fait qu'il était ivre (ce qui, déjà, est un grave manquement au respect dû à la nature et à l'activité de la chasse), Will n'a pas attendu l'assentiment de l'orignal. En outre, il l'a fait souffrir, empêchant le voyage de son âme vers l'autre univers. S'il conserve certains savoirs (quelques légendes et mots cris), Will a oublié une part importante des traditions et rites de sa nation. Son comportement rend sa présence indésirable: les esprits se vengeront de ses nombreuses trahisons et de ses manquements aux enseignements sacrés.

belliqueux de la nature. Alors que Will quitte la réserve pour le *bush*, après avoir attaqué Marius, les images représentent un passage plutôt placide et sans encombre à travers le territoire. Déchaînement sublime des tempêtes, danger foudroyant et *astonishment* sont ainsi absents du film, qui se penche plutôt sur la vie menée par Annie à Toronto et sa carrière de mannequin. L'écopoétique est évacuée, bien que le film s'ouvre sur d'assez mauvais auspices naturels.

L'idée que le danger sourd derrière les épicéas noirs y est en effet annoncée dès l'ouverture: comme *Il pleuvait des oiseaux*, *Black Spruce* commence avec un écran noir et une bande-son saturée de chants d'oiseaux. Le premier plan représente un lac bordé d'arbres, mais au lieu d'être horizontal, le champ est vertical – le lac et le ciel découpent l'écran de haut en bas. Le chant des oiseaux laisse progressivement place à des sifflements très désagréables, comme des acouphènes. Ce n'est qu'avec le gros plan suivant (un visage ensanglanté) que l'on comprend que le premier plan présentait le lac depuis la perspective de cet homme, étendu au sol après avoir été frappé à la tête (d'où les acouphènes). Son tortionnaire, un homme plus jeune, au visage sadique et à la voix cassée, compte sur ses doigts les secondes qu'il reste à sa victime pour révéler l'endroit où se cache sa nièce. La main du mafieux, séparée du corps, est filmée en gros plan sur un fond de ciel bleu; les acouphènes persistent; la main s'empare d'un club de golf, qu'il abat sur la tempe de celui qui s'avère être Will. Après un *cut*, deux fillettes courent au ralenti, des paysages filmés du ciel, un plan zénithal sur l'homme couché, dans un lit d'hôpital, en pleine nature. Suit le titre sur fond noir: «Black Spruce».

Nature indifférente

La nature décline différents atours vengeurs et éminemment dangereux – dont les soulèvements orageux auxquels survit Will et la destructivité de l'ours polaire. Dans ces passages, elle est à la fois sublime, en tant que source d'*astonishment* et de terreur, et abjecte, puisqu'elle est susceptible d'entraîner une mort horrifiante. Il faut cependant nuancer: globalement, elle apparaît comme indifférente aux agissements et souffrances des humains et s'apparente plutôt à un miroir sur lequel les personnages projettent leurs désirs, craintes et émotions. En révélant les ambivalences de Will, la nature lui permet de revisiter ses assomptions et croyances.

Dans ces passages où Will décrit la nature apathique qui l'entoure, c'est l'*hupsos* du sublime qui est exaltée, comme lorsqu'il est en « hibernation » (il est en fait intubé, dans le coma, à l'hôpital). Dans cet extrait, le narrateur se concentre sur le sifflement des machines qui le maintiennent en vie : « *The beep of another machine when I closed my eyes to the light. My head thumped. I dreamed I was a sturgeon on the river's bottom pushing up stones with my nose for crayfish. I remember being prodded by doctors, and I remember slipping back down to the bottom of that warm river* » (*ibid.*, p. 17). En s'imaginant sous la forme d'un esturgeon, Will obtient de vivre une seconde vie, parallèle à celle de la chambre de soins intensifs où son corps dépérit. De tels passages, dont le nombre croît rapidement après la deuxième attaque de Marius, imposent une empreinte sereine au milieu du chaos : au lieu de se focaliser sur son état déplorable, Will se laisse porter par sa vie en tant que poisson, vaquant à ses affaires dans une eau tiède.

En outre, lors des quelques mois qu'il passe au camp de trappe, il n'est pas loin de se transformer en animal dans le chapitre intitulé « *A few feet below the earth* ». Chaque soir, Will rampe sous terre jusqu'à « *slowly becom[ing] like a wild rabbit or a bear, living in the ground, emerging each morning to hunt and to prepare* » (*ibid.*, p. 210). Il se rend parfaitement indétectable pour le gibier, car il s'enduit de boue avant de partir chasser, entièrement nu et recouvert d'une croûte qui fait fuir même les moustiques : « *My scent was masked. I felt invisible, a part of the earth now* » (*ibid.*, p. 217). Sa satisfaction d'appartenir à la terre est due au fait qu'il est, véritablement, devenu invisible – il n'est plus susceptible de subir son courroux et ses attaques.

Durant les instants où il agonise, Will se tourne vers la nature dans l'espoir d'une dernière gratification. Ainsi, au chapitre 35, intitulé « *A gift* », son récit brosse le portrait d'un monde liquide, étrangement inquiétant :

I've come to a strange place on this road. [...] I hear water rushing not so far away, a big river's voice. I'm scared of it, me. I've not truly felt that feeling so strong till here. Something's there, through the black spruce, just on the other side. I can't see it yet, though. I can't see the stretch of water. I have to walk closer if I'm to see it. The sound of rushing water, it makes me feel like drowning (*ibid.*, p. 361).

Ici, Will pressent vaguement un danger qui se dessine, caché derrière les épicéas noirs. La voix de la nature, indifférente à ce qui va se produire

(l'attaque de Marius, qui battra Will et ses deux amis à mort), ne valide ni infirme sa sensation que quelque chose d'affreux est sur le point de se produire. C'est d'ailleurs ce que suggère le titre du chapitre suivant (la parole de Marius, « *I think I'll kill you now, okay?* »), où revient le chant de la rivière mêlé à des voix humaines :

I huddle near the river, and I am confused. I want to go to it. I don't want to go there. It calls me to come. Its voice is like singing. I don't think I should go. It babbles through the spruce. I am warm. I can hear the familiar voices chattering just below the current. I know those voices. That voice. I should go to the river I should go to them. [...] I lie in the snow, on my belly, the right side of my face freezing in it. I shiver. I know that beside me, Joe and Gregor lie in the snow, too, the sides of their faces freezing as well. We are scared. We are so scared. We are going to die today. We are going to die violently very soon. I am on my back, lying by the river. I'm still warm, but a weather change comes. I focus on the tangle of spruce boughs fanned above me, and I think I can smell their resin. I won't go to the river right now. I want to wait here a while (ibid., p. 375).

Des voix provenant d'un univers parallèle appellent Will depuis le chuchotement de la rivière : le personnage est tiraillé entre son désir de lâcher prise, qui l'attire vers l'eau tiède d'où lui parlent ses ancêtres, et sa terreur de mourir. En voyant ses amis au sol, Will est convaincu qu'ils vont tous succomber et, malgré le froid, il décide de lutter, encouragé par l'ombre et l'odeur des épicéas. La page suivante réitère l'interpellation de la nature, devenue instance vivante, qui amorce son avancée vers le corps battu à mort de Will :

I hear the river begin flooding its banks so that it can come to me. I'm no longer warm. I don't want to go in the water right now. I'm too cold. [...] Something that no one will ever see happens. I can hear the crack of lightning. Lightning in deep winter on James Bay does not exist. But now it does. The lightning scorches the ground so close that it sends its current through my body. [...] The crack of it sends my body into the air. I wait for my body to slap into the water and begin its slip down the current. But the lightning, the pain of it through me, [...] heats the water so fast that the cold on my skin, the cold in my bones, begins to go away. [...] I lie in the snow on my stomach. The right side of my face is freezing. I'm scared of the coming violence. Joe and Gregor lie in the snow on their stomachs beside me. The sides of their faces must be freezing, too (ibid., p. 376).

Dans cette longue description d'un soulèvement sublime, la narration de Will s'arrête sur des émotions et sensations (la terreur et le froid) qui s'imposent à rebours d'autres émotions et sensations (le bien-être et la

chaleur). Cette confusion de stimuli dépend de l'état de l'eau (froide, glacée, en ébullition), puis cède la place à l'inimaginable : un orage dont l'existence est niée (« *Lightening in deep winter [...] does not exist* »), ce qui ne l'empêche pas de propulser un corps dans l'air et de faire chauffer l'eau de la rivière. Remis de son *astonishment*, Will retombe rapidement dans son état premier – paralysie par le froid et le coup reçu –, et la boucle infernale de reprendre : il pense à ses amis, blessés et entendant peut-être les voix des ancêtres de l'autre côté de la rivière. En changeant d'état, l'eau « matérialise une porte ouverte vers un autre monde » (Durand-Rous, 2023, p. 59), qui prend d'ailleurs une variété de formes dans les éclairs et les changements subits de sensations.

Si elle est indifférente, la nature apparaît aussi comme susceptible d'ouvrir des portails entre différents univers. L'eau, comme le fait remarquer Caroline Durand-Rous, « représente un espace fluide d'échange entre les réalités, qui offre aux protagonistes de créer des alliances complexes avec des pouvoirs totémiques » (*ibid.*, p. 58). De tels passages de « réalisme mystique » entremêlent différentes facettes et intentions de la nature, et montrent qu'elle est susceptible d'enseigner sa sagesse aux personnages humains, même si cet aspect des cultures autochtones n'est ici qu'effleuré par Boyden.

Nature amie

De vengeresse à indifférente, la nature devient finalement, parfois, amie : cette ambivalence de la nature permet d'ailleurs aux deux narrateurs de réinventer plusieurs fois leur identité au cours du récit (*ibid.*, p. 50). Il est donc naturel de me pencher maintenant sur ce qui, dans *Through Black Spruce*, concerne la nature amie – celle qui donne, collabore, protège ou rassérène. De nombreuses pauses narratives complètent en effet son portrait, comme au chapitre 7, où Will envisage, depuis la fenêtre de sa cuisine, la route poussiéreuse qui mène au *bush* :

My favourite summer mornings were when the sun begun to push through the black spruce ahead of me, pure thin threads of light heating the ground, the limbs of trees, the cold dissolving into mist. A new day. A better day for me. I liked to stare at spiderwebs beaded with dew. Ahepik, the spider, huddled to one side of the web, the web glittering as the sun slowly heated it up, too (Boyden, p. 45).

Plusieurs êtres-autres-qu'humains sont ici présentés dans leur beauté intrinsèque. Une vertu régénérante émane des épïcées éponymes, mais

aussi du soleil, de la lumière, de la brume et de l'araignée. L'araignée métaphorique, qui tisse sa toile autour de l'estomac de Will, a déjà paru plusieurs fois comme présage d'agression, mais Ahepik devient ici une sœur que Will salue le matin et dont il admire la toile perlée de rosée. Au chapitre 13, Will dit que sa mère réside dans la lumière de la lune, qu'elle l'écoute de là-haut. Ces exemples rejoignent les propos de Durand-Rous, pour qui « le nouveau regard de Will sur le paysage familial ré-insuffle du mythique, ré-enchanter et ré-investit les lieux d'une signification symbolique qu'il avait perdue » (2023, p. 50).

Cette idée du réenchantement de la nature frappe plus encore dans cet extrait où Will tombe soudain, lors de sa retraite dans le *bush*, sur le squelette d'une baleine :

I saw the glint of sunlight off big white bones. I blinked and stared, the concave ribs of it jutting off from the bank. It couldn't be. [...] The great skeleton of a whale rested on the sand, its massive ribcage large enough to drive a truck into. I stepped to it carefully, as if it might somehow still be alive. I walked into the whale's skeleton and sat on the sand, taking it all in. The sun left shadow bars all around me. Lying back, I took in the blue of afternoon, felt the warmth of sun and sand, my mud skin dried and itching. This could have been some paradise island in those places I'd seen on the Travel Channel. Sitting up, I took another nip, lit a cigarette, and propped my head on what must have been the whale's clavicle. Too much. I wish someone was here to see this with me now (Boyden, p. 218).

L'immensité de ce squelette, les parties qui le composaient du vivant de l'animal offrent un sanctuaire à l'humain qui s'introduit au cœur des ombres projetées par les côtes de la baleine, un lieu de méditation. Le personnage se purifie au contact du squelette (« *Taking it all in* », « *took in* », « *took* ») et l'énergie qui émane de ce lieu magique, trop importante, lui offre un moment d'épiphanie. La surprise, voire le désarmement de trouver le squelette assignent à ce passage une portée sublime.

C'est enfin autour du personnage de l'ourse amie, « esprit tutélaire bienveillant » (Durand-Rous, 2023, p. 58), que les champs de l'abjection et du sublime s'entremêlent durablement. En passant près d'une décharge, Will est un jour surpris par un énorme grizzli, qui s'avère aussi effrayé que lui. Retournant sur les lieux dans l'idée de tuer l'animal (qu'il estime être dangereux), le narrateur prend pitié de ce qui est en fait une vieille bête aveugle et sourde, décharnée, affamée – il ment en prétendant avoir tué l'animal et se met à la nourrir en cachette. L'une des plus belles descriptions de ce qui lie l'ourse (« son » ourse, plus tard appelée « Sœur ») à Will se

trouve au chapitre 17, « *The spider in the room* ». On a appris que la présence de l'araignée fonctionne souvent comme un mauvais augure, mais la description qui s'ensuit, à la fois optimiste et lyrique, déjoue nos attentes :

My bear came to me, and she was old enough and smart enough to sniff carefully, but she learned to trust me, too. Her nose twitched. An animal's body vibrates, whether it wants to or not. [...] But the hum, the hum of the world, I think it continues after one's body has stopped beating. The humming of a living body, pike or sturgeon, ruffed grouse or moose or human, when it passes to death, the beat of the heart continues, in a lesser way maybe, but it joins the heartbeat of the day and the night. Of our world. When I was younger I believed the northern lights, the electricity I felt on my skin under my parka, that faint crackle of it in my ears, was Gitchi Manitou collecting the vibrations of lives spent, refuelling the world with these animals' power (Boyden, p. 155).

La présence de la grizzli amie amène cette digression sur l'interconnexion entre les animaux, les humains et la nature dans un large réseau d'énergie. L'instance supra que Will nomme « Gitchi Manitou » glane sur son passage ces énergies – dont celles des aurores boréales, maintes fois décrites dans le roman. Les énergies de l'ourse, de Will et d'une variété d'êtres-autres-qu'humains seront, un jour pas si lointain, récoltées par le créateur. Ce passage, résonnant de bonheur, est cependant une autre instance d'ironie dramatique puisque, quelques pages plus loin, Will et ses amis sont importunés par une terrible odeur de charogne. Inquiet de ne pas avoir vu son ourse depuis qu'il a senti l'araignée dans son estomac, Will cherche la source de la puanteur et là, dans un passage qui ne manquera pas de faire penser à *La charogne* de Baudelaire, apparaît ce qu'il reste de l'amie chère :

There you were, my bear, standing up straight, your back to the skeleton of a dead spruce. [...] You, as tall as me when you stood like this, staring back, long purple tongue hanging from your mouth and blackened by flies. They'd already taken your eyes so that at first their crawling forms made it seem you blinked at me, this twinkling in the soft light. When I could pull my eyes from yours, I trailed down your body, stopping at your neck, the bloodied rope that held your weight, that held you standing like a human, around it like a dark smile across your slit throat. Your chest was exposed, the bald patches of your pale skin giving way to the rip of the knife that gutted you. [...] Maggots pulsed and squirmed on top of your innards by your feet so that it was like these exposed insides of your body were still alive. You were drained. And I was, too (*ibid.*, p. 165).

Dans ce passage à dominante pathétique, les deux amis se trouvent dans un état analogue : l'un comme l'autre, ils sont vidés – même si c'est dans

une acception littérale et donc abjecte pour l'ourse. La description du cadavre suit le mouvement des parasites (mouches, larves) et la focalisation s'arrête sur chaque profanation subie par le corps de l'amie (ses orbites vides, son cou ouvert, ses entrailles répandues, etc.). Celui qui a commandité cette monstruosité, ce Marius sadique qui ne cesse de tourmenter Will, ne fera maintenant plus long feu : il a ici transgressé, en tuant l'ourse amie par sadisme, l'une des règles sacrées de sa nation. Son attitude correspond parfaitement à la définition que Daniel Heath Justice donne de l'être humain : « La seule chose qui nous caractérise en tant qu'humains est notre capacité à la destruction. Nous sommes vraiment très forts pour tuer, mutiler, détruire, et nous le faisons avec grand plaisir » (2018, p. 38-39). Piétinant la plus sacrée des relations entre les êtres animés, Marius tue et profane l'ourse⁹ ; il ne mérite donc plus de vivre : « La parenté [...], c'est un réseau actif de relations, un processus de reconnaissance continue et de promulgation. Être humain, c'est pratiquer l'humanité » (*ibid.*, p. 42). Par cette action, Marius se relègue de lui-même au champ de l'inhumanité.

Dans l'adaptation de McKellar, l'ourse est découverte par Will sur la plage qui borde sa cabane. Chronologiquement, c'est la première fois que Marius le menace au sujet de sa nièce Suzanne, une « *bitch* » qui aurait ensorcelé son neveu avant de le pousser à aller se perdre dans la grande ville de Toronto. L'ourse est éventrée, une affiche posée sur le corps – « *One sister down, one to go* ». Il me semble que l'on passe, entre le texte et le film, d'une description magique bien que terrible du cadavre de l'ourse, qui se redresse comme une humaine, à une monstration purement abjecte de ce qu'il reste de l'amie de Will. De plus, les mots laissés par Marius ne sont pas cités dans le roman (puisque Will estime que tout sens s'est effondré avec la destruction de l'ourse), tandis que le

9. Dans *Cartographie de l'amour décolonial*, la nouvelle « captive » de Simpson parle d'une ourse emprisonnée dans un zoo, une ourse qui porte, pour nous, « le fardeau de l'amour – le fardeau de chercher à nous rapprocher malgré tout ce qui nous sépare » ([2013] 2018, p. 102). Dans cette nouvelle, l'auteure va beaucoup plus loin que Boyden, qui se concentre sur la vengeance que mérite Marius pour avoir tué « l' » ourse « de » Will : « les animaux savent que leurs stratégies restent dans l'ombre. c'est leur responsabilité. ils portent le poids de notre protection sur leurs épaules. notre protection est le sacrifice de gigigaa bizhiw. elle prévoit tout, et planifie toujours tout en fonction du pire scénario. elle réfléchit, toute seule. les ours sont solitaires, mais ce sont aussi des guérisseurs. ils font disparaître le négatif. ils nettoient. ils apaisent la douleur et revigorent l'âme. ils rétablissent l'équilibre. ils nous guident avec leur cœur et portent la guérison en eux, car le maintien de la paix en dépend. ils portent sur leurs épaules le fardeau de la paix » (*ibid.*, p. 99, sans majuscules dans le texte original).

film indique que le meurtre de l'ourse n'est qu'une première sommation, le rendant d'autant plus horrifiant et surnois.

La nature amie évolue donc dans un équilibre précaire entre abject et sublime – qu'il s'agisse du squelette de la baleine, du cadavre de l'ourse ou de l'araignée de mauvais augure. Force est d'admettre que les passages qui lui sont consacrés inondent les chapitres narrés par Will, où l'onirisme perce à maints endroits. Versant de l'un comme de l'autre bord, ces passages fonctionnent comme les moteurs de l'action : ce n'est qu'après avoir contemplé la dépouille de son amie que Will décide de supprimer Marius, seule action véritablement héroïque de ce personnage alcoolique diminué, et qui le mènera au camp de trappe, puis à sa fin entre les mains de son ennemi.

Mauser parlant et paranormal

Comme Will s'avère capable d'entendre les voix de ses aïeux quand la nature lui ouvre un portail entre deux mondes, il n'est pas anodin que le film commence justement par un plan liant les éléments naturels et le départ du protagoniste vers l'au-delà. Dans le roman, chaque fois que Marius met en danger la vie de Will, la voix de son père – tenu pour responsable de l'alcoolisme d'un fils qu'il a amené lui-même, par lâcheté, au pensionnat – vient à sa rencontre. Ces passages paranormaux, que la raison ne peut décrypter et qui introduisent les thématiques du génocide culturel et du deuil, suscitent cependant une lecture différente des passages sur la nature. Après avoir découvert le cadavre de l'ourse, Will entend, dans l'obscurité, des chuchotements (le bruit du vent dans les arbres?) avant d'en conclure que c'est sa famille qui s'adresse à lui. Comme je n'appréhende pas *Through Black Spruce* comme un texte autochtone authentique¹⁰, je me contenterai d'étudier ici la manière dont l'inanimé interagit avec Will en me penchant sur l'exemple frappant du « fusil parlant », un totem maléfique.

Ce père qui a sacrifié son enfant aux mains des prêtres s'est également battu pendant la Première Guerre mondiale, où il a volé le Mauser d'un

10. Comme je le montrerai dans mon étude de *Monkey Beach*, il n'est pas rare que les textes autochtones créent des points d'intersection entre le monde des vivants et celui des esprits sans que cela soit à interpréter de manière métaphorique. Comme l'indique Grace L. Dillon, toute une veine de fiction spéculative autochtone imprègne le récit « de voyages dans le temps, de réalités divergentes, de multivers et d'histoires alternatives » (2012, p. 3).

ennemi. Cette arme, il l'offre à son jeune fils : elle jouera un rôle capital dans le récit. Une nuit, le fusil prend vie et, au lieu de l'ignorer comme à son habitude, Will se met à voir onduler le sol sous lequel il l'a caché. Cette hallucination ramène à sa mémoire des souvenirs de chasse et de pêche de la tradition crie, jusqu'à ce que le narrateur s'aperçoive qu'il vaut mieux éviter de penser à des armes à feu lorsqu'il boit :

I kept it wrapped up in a blanket in that closet, the blanket muffling its annoying talk that I couldn't ignore. [...] That rifle, it did a lot of bad things. My father didn't tell me much of this. The gun did. It's a real chatterbox once it gets going.

Son of Xavier, *the gun whispered*. Son of Xavier, *it said*. Come here and unwrap me. You're strangling me in this blanket. Please. *I tried hard to ignore it, nieces*. Son of Xavier, *it said*. Unwrap me. I have a story for you. A story to tell you (Boyden, p. 33).

L'interpellant ici au moyen du lien généalogique qu'il entretient avec son ancien maître, le fusil tente d'apitoyer Will, de titiller sa curiosité : il a une histoire à lui raconter. Envoûté, Will délivre finalement le Mauser – « un fardeau, non un cadeau », l'avait prévenu son père, « un totem mortel » (Durand-Rous, 2023, p. 58). Or, faute de raconter l'histoire promise, la voix ne cesse plus de hanter le narrateur chaque soir de beuverie :

Son of Xavier, *I swear it said to me*. This is the story I will share with you tonight. I could hear you tonight, talking with your friends. Be careful, son of Xavier. This town is a place of talkers. No one can know. Not even your friends. They are not strong enough for this. But you are. You are the son of a warrior. *I knew I was entering a dangerous place, nieces*. [...] *But sometimes when you are alone in the bush, deep in winter, and the northern lights come, you can actually hear them. A crackling. Like a radio on real low, moaning and sighing. This is what it seemed I was hearing, and I listened to what the voice was trying to tell me* (Boyden, p. 72-73).

À l'instar des aurores boréales et de leur pouvoir de fascination sur Will, l'inanimé, ici animé, le met en garde contre le fait d'annoncer à ses amis sa décision de tuer Marius pour avoir torturé l'ourse. Le Mauser s'approprie le conseil du père, celui de ne pas expliciter ses pensées, et Will l'écouterait, puisqu'il ment à sa propre sœur sur la date de son départ pour le camp de trappe afin de se faire disculper du meurtre de Marius. Plaçant ici en parallèle la relation, malsaine, avec l'arme et celle, sublime, qu'il entretient avec les aurores boréales, Will n'ignore cependant pas le danger auquel il s'expose, mais souligne son attirance

pour le sublime tout comme sa fascination pour l'abjection. Si Will ne tue pas Marius avec le fusil parlant, il tentera de le donner au vieil homme avec lequel il se lie d'amitié dans le *bush*. En effet, comme la voix du fusil devient bientôt trop entêtante alors que Will essaie de se sevrer de l'alcool, il décide de s'en séparer – et entend son fusil geindre d'effroi. Le vieil homme à qui Will offre le Mauser le refuse, car il voit quelque chose de terrifiant dans le viseur et estime que certains objets ne peuvent être donnés. Ironiquement, c'est grâce à ce refus que Will aura plus tard la vie sauve.

En rentrant du *bush*, il « apprend » en effet que quelqu'un a tenté de tuer Marius, mais a manqué sa cible de quelques centimètres : son ennemi est sur le point de sortir de l'hôpital et il soupçonne évidemment Will d'être l'auteur de cette attaque. Ce dernier dispose pourtant d'un excellent alibi : il est parti au camp de trappe la veille de cette tentative d'assassinat. Marius en veut également à la famille de Will, car le chef de la mafia l'exhorte à retrouver son neveu, qui a volé l'argent des drogues, et celle qui l'accompagnait – Suzanne, la nièce de Will. Ainsi, la boucle est rapidement bouclée : Will, couché sur la glace, est sur le point de se faire frapper, une deuxième fois, à la tempe, avec un club de golf quand, de derrière les épicéas noirs, il voit une forme s'avancer. Il s'agit de son frère, qui s'apprête à tirer sur les mafieux avec le Mauser. Ici, tous les sèmes importants du texte sont compilés : les arbres d'où viennent le danger, les voix des défunts et le fusil parlant – malédiction devenue protection. Quand Will sort de son long coma, son frère est en prison et les deux hommes ricanent de savoir que c'est maintenant le gouvernement qui détient le fusil : affaire à suivre !

Dans le film de McKellar, l'inanimé ne parle pas et il est anonyme, mais deux scènes représentent Annie, en compagnie de Will, avec une arme. La première scène précède le départ d'Annie, à Toronto, sur les traces de sa sœur jumelle : Will enseigne à sa nièce comment viser. Un gros plan représente le visage concentré d'Annie derrière le viseur, le contrechamp montre un orignal qui, frappé, s'abat lourdement. La seconde représentation du Mauser est plus spectaculaire encore : remplaçant le frère de Will dans l'hypotexte, Annie est seule près de la cabane de Will, que Marius est sur le point d'achever avec son club de golf. Gros plan du visage concentré d'Annie, contrechamp de Marius et de son chef qui tombent, coup sur coup. L'adaptation réduit donc grandement la place du paranormal pour aller plutôt vers le suspense, mais on ne peut pas dire que le Mauser en disparaisse complètement.

J'aimerais conclure sur l'*excipit* du roman et la fin du film, qui laissent mourir Will, entouré de ses êtres aimés, en pleine nature. Dans le texte, alors qu'il est très affaibli après son long coma, Will se rend à une réunion que sa famille a organisée pour fêter sa convalescence. Se reposant dans son canot, il regarde du côté de la forêt d'épicéas et se met à imaginer le pire: des mouvements lui intiment instinctivement l'ordre de chercher son Mauser, mais il ne l'a plus, puisqu'il a été confisqué par le gouvernement. Craignant que tout ce qu'il aime disparaisse une nouvelle fois, il plisse les yeux pour discerner ce qui bouge – sa vue est très floue depuis l'accident :

I see forms emerge from the trees. They're bathed in sunlight as they glide out from the shadows. Long black hair gleams. This must be a vision, I think. So beautiful. So perfect. I watch as they walk toward the camp. [...] These young women walk down towards the others. I sit in my boat and watch. Now my nieces come to me. Annie, I watch her slow down, watch Annie's mouth move as if she talks to the one beside her. I see the smile, Suzanne's smile brighter than the sunshine. [...] My lost one, my two lost ones, walk closer.

I pick up my cane from the floor of my boat. I push myself up to rise, don't have the strength, but I'll be fine. The hands of my family reach out to help me (ibid., p. 407).

Dans ces derniers mots, l'abjection et la terreur laissent place à un sentiment d'*astonishment* devant la beauté de ses nièces qui, comme au ralenti, s'approchent de lui. Seul à les voir, Will est pris d'un bien-être grandissant (« *I'll be fine* ») tandis qu'il meurt dans les bras de « sa famille » (il n'emploie ce terme que pour désigner les personnes qui lui parlent depuis l'autre monde). McKellar termine son film de manière analogue: Will se réveille, dans un lit d'hôpital, en pleine nature. Une jeune femme s'approche de lui. Elle arbore la tuque en peau de castor de son père, que Suzanne a emportée avec elle à Toronto et qui a participé à sa renommée en tant que mannequin autochtone. Cependant, dans le film, c'est Annie qui la dernière porte la tuque: on en déduit donc que c'est elle qui est là, près de Will, quand il « se réveille » de son coma. S'ensuit une autre plongée sur l'oncle, dans le lit, alors qu'une autre femme portant la tuque avance vers lui, au ralenti. Mon hypothèse est qu'il s'agit maintenant de Suzanne, morte avant lui, qui vient l'accueillir dans l'autre monde à travers un portail, représenté par un ponton au milieu d'un lac. La fin est ouverte, mais la nature est, dans les deux options, le lieu de la traversée entre les univers. Le narrateur, qui la prenait constamment à rebours, l'accueille désormais avec plénitude.

3. *Monkey Beach*

Nombreux s'avèrent les points de contact entre *Through Black Spruce* et *Monkey Beach* ([2000] 2001) : d'après Alison Calder, la structure de ces deux romans, parcourus d'analepses et de prolepses, et leurs protagonistes, deux jeunes femmes pourvues d'un don de vision dont elles ne savent que faire, soulignent à la fois la persistance délétère de la colonisation subie par les autochtones et la résilience de leurs pratiques et croyances ancestrales (2008, p. 210). Parmi ces pratiques, la relation entretenue avec la nature et sa capacité à transcender l'être humain sont mises en exergue, et ce, de façon autrement plus complexe dans *Monkey Beach*, arrivé finaliste au Prix du Gouverneur général en 2001. Comme l'explique Justice quand il s'arrête sur l'importance capitale de la relationnalité dans le corpus autochtone en anglais,

[L]es *relations* sont la force motrice qui se dessine derrière la vaste majorité des textes autochtones – relations à la terre, à la communauté humaine, à soi, aux êtres-autres-qu'humains, aux ancêtres et aux descendants, aux histoires et aux futurs, aussi bien qu'aux colons et à leurs héritiers directs ou idéologiques. Ces œuvres littéraires nous offrent une perspective et, quelques fois, des pistes permettant de maintenir, reconstruire, ou même établir ces relations significatives (2018, XIX, italique dans le texte).

Le roman de la première auteure haisla¹¹, Eden Robinson, s'organise en quatre parties : « *Love like the ocean* », « *The song of your breath* », « *In search of the elusive Sasquatch* » et « *The land of the dead* ». Comme l'indiquent immédiatement ces titres, la place de la nature est non seulement centrale, mais aussi omniprésente¹², bien qu'elle soit reléguée au second plan diégétique par l'enquête entourant la disparition du frère de la narratrice, Jimmy. Le roman s'ouvre et se ferme sur des questionnements concernant ce qui s'est passé à bord du *Queen of the North* et, comme Lisa est troublée par des visions de la noyade de son frère, elle est en proie à une anxiété constante. La narratrice de *Monkey Beach* a de multiples dons : visions, compréhension intime de la nature, capacité de communiquer avec les disparus. En outre, de nombreuses analepses livrent, de manière elliptique, les terribles événements qu'elle a vécus – notamment son viol par l'un de ses amis et la mort violente

11. Sur les difficultés rencontrées pour *écrire* sur la mythologie haisla, voir Ella Soper-Jones (2009).

12. L'épigraphie réitère : « *It is possible to retaliate against an enemy; but it is impossible to retaliate against storms.* »

de son oncle préféré, Mick –, donnant ainsi corps, d'après la critique, aux conséquences du génocide culturel et au traumatisme des pensionnats planant tous deux sur la première génération de survivants (dont les parents de Lisa et Jimmy, leurs oncles Mick et Josh, etc.). Contrebalançant les horreurs de la colonisation qui se manifestent à travers le parcours de Lisa, les relations entre l'humain et la nature révèlent parallèlement l'exceptionnelle résilience de la jeune femme.

La transcréation de la réalisatrice crie-métis Loretta Todd (2020) s'aligne globalement sur les propos du roman, bien que la représentation du traumatisme y soit plus explicite et que l'ambivalence de la famille de Lisa vis-à-vis du génocide culturel et leur entreprise de résurgence soit plus tranchées et évidentes. À partir d'images et d'une bande sonore complexes, l'abject sublime y est mis en exergue au même titre que dans le roman, et je m'attarderai sur plusieurs séquences très denses qui permettent de (re)vivre les méandres de ce récit d'amour et de résurgence.

Pour rappel, Leanne Betasamosake Simpson estime que la «résurgence¹³», dans son acception radicale, permet de résister aux violences coloniales en remettant sur le devant de la scène la «*grounded normativity*» – c'est-à-dire un retour à la nature, aux méthodes d'apprentissages, aux croyances autochtones et aux relations symbiotiques avec l'ensemble du vivant – dont le végétal, le minéral, les animaux, etc. La résurgence permet de revenir à une forme d'existence fondée sur le respect, l'humilité, la générosité et l'amour, générant des «réseaux de nations complexes et multidimensionnels, des relations intimes entre les personnes humaines et non humaines» (2016, p. 23).

Au lieu de me concentrer sur le genre gothique¹⁴ ou les qualités narratives de *Monkey Beach*¹⁵, comme cela a été largement traité par la critique en anglais, j'étudierai plutôt la relation tout à fait originale qui lie Lisa à la nature de ce qui s'appelle maintenant la Colombie-Britannique,

13. Dans *Manifest Manners. Narratives on Post-Indian Survivance* ([1994] 1999), le poète ojibwe Gerald Vizenor explique que la survivance est un sens actif de présence et non une simple réaction. Les histoires de survivance renoncent à la domination, à la tragédie et à la victimisation. De son côté, Simpson estime que le fait de «renoncer» est insuffisant : pour elle, il est capital de *refuser*, en participant à une entreprise de résurgence des cultures autochtones.

14. De nombreuses personnes ont étudié la formule gothique dans cette œuvre, que l'auteure dit elle-même avoir réécrit trois fois dans le but d'effacer cette tendance.

15. Sur la temporalité (les concepts d'«achronologie» et d'«anachronie») comme potentiel de dépassement du traumatisme susceptible de faire émerger un futur viable, voir Stunden (2022, notamment à partir de la p. 393).

relation qui superpose, de manière non polarisée, l'abjection imposée par le colonialisme et la résurgence sublime. Pour me préserver de la tendance, même inconsciente, de plaquer sur ce récit un appareil critique occidental qui continuerait de faire violence aux personnes et cultures autochtones, je partirai du texte en tant que tel, à savoir de ces passages qui éclairent la naissance d'une relation de réciprocité entre Lisa et la nature. J'aborderai ensuite progressivement les éléments que la critique a – à tort, je pense – interprétés comme « surnaturels », « gothiques » ou relevant du « réalisme magique »¹⁶, et j'avancerai que la communion avec l'univers (y compris des mondes parallèles et des esprits) s'offre comme le tremplin d'une pensée résurgente autochtone, portée et mise en exergue par la vision du monde (*worldview*) de Lisa. Pour situer les particularités de cette vision du monde, je m'appuierai principalement sur un appareil critique autochtone – notamment les textes de Leanne Betasamosake Simpson (*michi saagiig nishnaabeg*), de Daniel Heath Justice (*cherokee*), et de Grace L. Dillon (*anishinaabe*). Je pars des cinq caractéristiques communes à la vision du monde partagée par plusieurs nations autochtones et présentées par Bob Joseph (*kwakwaka'wakw*) dans *Indigenous Relations*: « La vision du monde est holistique et unifiée ; toute vie est sacrée ; toutes les formes de vies sont interconnectées ; les personnes humaines ne sont ni au-dessus ni en dessous des êtres-autres-qu'humains¹⁷ » (2019, p. 25).

Dans *Monkey Beach*, la nature est peuplée d'une multitude d'êtres, tant maléfiques qu'adjuvants, qui accompagnent le parcours de la narratrice. En se ménageant des espaces pour méditer sur sa relation avec elle, Lisa renoue avec la culture *haisla* et devient peu à peu une visionnaire capable de voyager entre les chronotopes, d'appréhender des dimensions

16. Comme l'explique David Gaertner (2015), il est fondamental d'éviter d'employer des termes comme « répression », « réalisme magique » ou « traumatisme » pour parler du corpus autochtone. De tels concepts laisseraient entendre que l'on interprète une *literatura nullis*, étudiable seulement à partir de ces concepts occidentaux. Pour explorer de nombreuses pistes permettant d'analyser les littératures futuristes autochtones, voir Dillon (2012) et Justice (2018).

17. Sur ce dernier point, l'avis de Simpson diverge : « De toute la création, ce sont les êtres humains qui ont le plus besoin d'être aidés par les autres vivants pour vivre ; c'est donc nous qui avons le moins de pouvoir et d'influence spirituels » (2017, p. 243). Pour l'auteure, les personnes humaines sont donc légèrement moins intégrées dans la constellation du vivant que les personnes-autres-qu'humaines.

multiples, de concevoir l'abstraction¹⁸ et l'encodage des vérités¹⁹ – tous moyens de résistance radicale.

Connaissance intime de la nature

Je m'arrêterai d'abord sur ces nombreux passages où la nature – qu'il s'agisse du corps, des forêts et océans, ou des animaux – est décrite à partir des connaissances que la narratrice tire non seulement d'encyclopédies, mais surtout de la tradition haisla, transmise quotidiennement par sa grand-mère, Ma-ma-oo. Malgré le peu de ressemblance entre ces pratiques autochtones et celles qui sont tenues pour acquises et naturelles par la société coloniale, notamment les pratiques qui visent à réénergiser et à guérir l'environnement et vice versa, ces connaissances constituent une science véritable (Dillon, 2012, p. 7) qu'une lecture éthique du roman se doit d'appréhender comme telle.

En décrivant, dans plusieurs chapitres, le fonctionnement du corps humain, Lisa nous amène à l'appréhender dans tout son potentiel et à en imaginer les mécanismes intimes :

Make your hand into a fist. This is roughly the size of your heart. If you could open up your own chest, you would find your heart behind your breastbone, nestled between your lungs. Each lung has a notch, the cardiac impression, that the heart fits into. [...] Reach into your chest cavity and pull your lungs away from your heart to fully appreciate the complexity of this organ (Robinson, p. 163).

Dans cette adresse à la lectrice, les injonctions de former un poing, de sentir son cœur battre, puis de le toucher offrent l'occasion de se recentrer sur ce que l'on tient parfois pour acquis et de se sentir plus vivante, d'apprécier le travail de ce cœur, son obstination et sa fragilité, de lui en être reconnaissante. Perturbant des analepses moins lyriques, ces pauses à portée méditative appellent à prendre le temps d'examiner, de réenvisager notre matérialité.

D'autres passages s'arrêtent sur des phénomènes naturels, comme lorsque Lisa nous apprend qu'à tout moment, il y a 200 tempêtes en mer (*ibid.*, p. 4) ou explique comment se forment les orages (*ibid.*,

18. « Faire pivoter la relationnalité de sorte à changer la signification ou à offrir l'éclairage d'une autre signification » (*ibid.*, p. 202).

19. La variété des vérités « permet aux créateurs et créatrices de tisser et d'encoder une multitude de significations, qui peuvent être littérales, conceptuelles, métaphoriques, ou théoriques, et qui apparaissent en couches dans leur pratique artistique ou l'art qu'ils produisent » (*ibid.*).

p. 286). Pendant ces pauses, lieux de ressourcement, la narratrice relègue au second plan ses craintes concernant la vie de son frère ou ses souvenirs traumatisants. C'est le cas quand elle médite devant un coucher de soleil, alors que ses parents viennent de partir à la recherche de Jimmy :

The sun is low and the light is weak, but it makes the water glitter. The ocean looks black where there's no light and dark green where the sun hits. A wave of lovely dizziness hits as the burst kicks in. I have a moment of dislocation. I can separate myself from my memories and just be here, watching the clouds, ocean and light. I can feel my own nausea, the headache I'm getting, the tightness in my chest (ibid., p. 18).

Le reflet du soleil, aussi faible soit-il, scintille sur les eaux de la baie et se diffracte sur la narratrice, créant une sensation de dislocation qu'elle accueille avec sérénité. Grâce à cette offrande de l'univers, Lisa jouit d'un instant de répit, malgré les sensations désagréables que provoque ce nouvel état (nausée, maux de tête et sensation d'étouffement). Son arrivée à Monkey Beach, où elle espère retrouver Jimmy, est finalement l'objet d'une longue pause descriptive, dont je me contente de donner un aperçu :

Skinny Point is one and a half kilometres north of Monkey Beach. The tides are strong and mix everything up. [...] The beach is rocky, and sea gulls squall over resting spots. A brown seal barks, lifts its head and wriggles, arguing with its neighbour. I move away from the shore so my propellers won't get caught in the kelp (ibid., p. 269).

À côté de renseignements nécessaires à une bonne navigation, le règne animal s'impose dans ces descriptions, objectives, de la nature. On observe les activités d'une faune grouillante, déclinant une large variété d'êtres-autres-qu'humains, et rares sont les déplacements en canot où Lisa ne s'arrête pas devant des phoques et otaries, des ours, renards, loups et, bien sûr, de nombreux oiseaux (dont les corbeaux et les mouettes). Ces rencontres interrompent tant les pensées noires de la narratrice que le fil de la narration : elles empêchent, en somme, de lire pour le plaisir facile d'avoir le fin mot de l'histoire concernant la disparition de Jimmy. Alors que Lisa vient de dévoiler que son oncle préféré a disparu, son attention se tourne vers les plongeurs d'une loutre :

A sea otter dives. Long streams of sunlight wash through kelp trees, undulating like lazy belly dancers. A purple sea urchin creeps towards a kelp trunk. The otter dips, snatches up the urchin, carries it to the surface, where the sound

of the waves breaking on the nearby shore is a bitter grumble. Devouring the urchin's soft underbelly in neat nibbles, the otter twirls in the surf, then dives again. The urchin's shell parachutes to the ocean bottom, landing in the dark, drifting hair of a corpse (ibid., p. 131).

La jeune femme se place dans une attitude d'observatrice, assistant à cette scène de chasse d'un oursin, et décrit, comme si elle était la loutre, son plaisir de dévorer la proie, pour ensuite s'extraire de ce corps de substitution et suivre la carcasse de l'oursin jusque dans les profondeurs. Perméable à l'environnement, l'esprit de Lisa passe d'un corps à un autre. Alors qu'elle se remémore, en route pour se rendre à l'enterrement de son ami Pooch, les moments qu'ils passaient ensemble, Lisa aperçoit un ours, qu'elle décrit immédiatement en détail :

The shore is a brown sliver between the vast expanse of choppy ocean and the patchwork green of untouched forest. Mountains slope into the water, where the waves foam against the barnacle and seaweed-encrusted rocks. A bear—a hazy, dark brown figure in the distance down the shore—paws at the seaweed. It raises its head, stands on its hind legs, and for a moment, as it swivels around and does a rambling, awkward walk into the woods, it looks human (ibid., p. 316).

L'impression de voir un homme en cet ours dodelinant est ici seulement suggérée – plus loin, les animaux se mettront à communiquer ouvertement avec Lisa –, mais l'impression tenace de voir ici un semblable court-circuite les analepses sordides entourant la disparition de Pooch.

La place investie par la nature est tout aussi importante dans l'adaptation de Todd, qui présente en plan zénithal de nombreux paysages maritimes. Parfois, dans ces interséquences, on verra, pendant plusieurs secondes, apparaître le dos ou la queue d'une baleine : il s'agit ici de transcrire ces passages de méditation/contemplation de la nature. Les plans qui représentent Monkey Beach vue du ciel ont une texture et une luminosité paradisiaque, et ils persistent longtemps à l'écran, avec des fondus enchaînés qui font durer l'image sur la rétine. Dans ces plans, la plage s'apparente réellement à un non-lieu²⁰, que l'on peut certes atteindre par la mer, mais qui ne sera adjuvant que si l'on obtient des esprits la permission d'y séjourner. En outre, quand Ma-ma-oo

20. Comme l'explique Huberman, les non-lieux permettent d'« envisager des possibilités d'existence parallèles » (2023, p. 193). Le moins que l'on puisse dire, concernant *Monkey Beach*, c'est que ces possibilités parallèles sont rhizomiques et que l'étude de la nature n'a de cesse d'en rendre compte.

demande à Lisa de l'accompagner en forêt, la scène est présentée à partir de nombreux plans verticaux d'arbres et de gros plans sur les plantes médicinales dont l'ancêtre enseigne les vertus à sa petite-fille. Enfin, les scènes en extérieur multiplient les ciels scintillants d'étoiles, sans aucun rapport avec la diégèse. Or, la symbolique des constellations d'étoiles n'est pas anodine dans les cultures et arts autochtones. Simpson consacre en effet toute une étude à ce que représentent les constellations : quand Gzwe Manidoo a créé l'univers, il n'a pas pu y inséminer ses pensées et idées, car il n'existait aucune structure assez solide pour les contenir. C'est donc dans les étoiles que son esprit est allé. De plus, la voûte du monde « symbolise le présent, puisqu'elle unit les éléments et êtres du passé et les événements et êtres du futur » (Simpson, 2017, p. 211). Cette transition sur la voûte nocturne, dans le film, est donc on ne peut plus significative, en plus de compléter le tableau éco-esthétique de l'hypotexte.

Même si nombre de ces descriptions présentent des moments sinon d'épiphanie, du moins de répit pour Lisa, il serait faux de penser que toutes provoquent son bonheur : la nature est source tant de sérénité que d'effroi. Ainsi parcourons-nous plusieurs scènes d'apocalypse – raz-de-marée ou tornade en mer – mêlant terreur et horreur. Finalement, l'abject sublime frappe lors de la scène où Lisa découvre la carcasse d'un gros animal dévoré par les mouettes et convoité par les corbeaux :

Sea gulls circle and land on something between the logs on the rocky shore. A flock of sea gulls is called a squabble, and they are doing that right now, fighting for a place on whatever has been washed up on shore. As my speedboat buzzes by, some of the sea gulls hop away, revealing something dark, but then they cover it again. [...] The crows wait at the outskirts of the squabble. They are little black dots that flutter and edge nearer to the corpse until the sea gulls drive them away. A flock of crows is called a murder (Robinson, p. 162-163).

Les termes « *squabble* » et « *murder* » sont plus significatifs que d'autres mots, moins techniques, comme « nuée » ou « volée » : ils soulignent le côté menaçant des oiseaux charognards, qui devient d'autant plus tangible que l'on comprend bientôt que les animaux sont doués d'intentions, au même titre que les humains. D'ailleurs, bien des dangers naturels menacent tout au long du récit, participant à l'idée d'« un monde contingent qui nourrit l'environnement de pouvoirs inéluctables » (Beriault, 2016, p. 5).

Qu'il s'agisse du fonctionnement du corps humain, des habitudes des animaux, des phénomènes géologiques et météorologiques, Lisa

connaît tout et impose à son récit trépidant de longues pauses narratives qui soulignent les avantages d'être initiée à la vision du monde haisla. À cet égard, *Monkey Beach* présente des caractéristiques futuristes : pour Dillon, le futurisme autochtone a pour but « de réinscrire les sciences autochtones dans un champ complémentaire aux sciences des Lumières, qui ferait partie intégrante d'une sensibilité raffinée du XXI^e siècle » (2012, p. 3). Par sa vaste culture²¹, Lisa s'impose comme une figure capable de transmuier les connaissances, de les mettre en contact, grâce à ce qu'elle sait tangiblement de ce qui l'entoure et à ce qu'elle a appris d'autres cultures. En cela, elle se réapproprie son identité haisla tout en faisant des compromis : elle communique avec ses ancêtres depuis le territoire²², mais valide aussi, par moments, les interprétations et savoirs d'autres cultures.

Interactions avec la nature

Dans *Monkey Beach*, la nature n'est pas toujours envisagée comme un réservoir de connaissances ou de potentiel méditatif. *L'incipit* s'emploie dans son intégralité à décrire la relation que la narratrice entretient avec le territoire de la Colombie-Britannique en fonction de la culture haisla, en juxtaposant la « carte » de la province et l'« itinéraire » qui permettra à sa lectrice de retrouver la réserve de Kitamaat²³. Les interactions entre les êtres humains et la nature ainsi que leur devoir d'harmonie sont tenus pour acquis par les personnages et ramène à l'esprit de nombreuses études, comme celle de Justice, qui estime, dans *Why Indigenous Literatures Matter*, que « les liens de parenté, comme l'empathie, sont aussi bien imaginaires que vécus [...]. Ils concernent des relations constitutives qui brouillent les différentes frontières d'appartenance » (2018, p. 75). En outre, les liens de parenté ne sont pas à

21. Elle connaît par exemple le surnom donné par les Grecs à la mer Noire (« *Euxinos* ») et explique qu'il signifie littéralement, « amicale aux étrangers ». Lisa rappelle en outre, dans un passage ironique, que la citation exacte est « *Exitio est avidum mare nautis* », c'est-à-dire « la mer gloutonne s'avère être la fin des marins » (Robinson, p. 46).

22. Comme le suggère Zishad Lak, « [c]'est au sein du territoire que la mémoire et l'épistémologie d'un peuple sont inscrites [...]. Nommer le territoire devient ainsi une façon d'affirmer le soi collectif » (2018, p. 217).

23. Selon les termes de Janie Beriault, « en employant le trope de l'itinéraire, Lisa reconstruit l'espace de la Colombie-Britannique à travers une approche haisla, précisément parce que la carte n'est pas représentative de sa manière d'appréhender le monde » (2016, p. 4).

entendre dans une acception occidentale, mais bien comme une mise en contact entre une très grande variété d'êtres, comme il l'explique plus loin :

La terre parle dans une multitude de voix, dont seules certaines sont humaines. Nous existons à côté les uns des autres, nos vies se rencontrent et se superposent de manière aussi illimitée qu'inattendue. Les êtres-autres-qu'humains vont à leurs affaires et nous aux nôtres ; ces plantes, animaux, pierres et autres présences sont nos parents visibles ou invisibles, nos voisins, nos amis ou compagnons, parfois nos ennemis, trop souvent nos victimes. Les humains ne sont qu'une espèce parmi des millions d'espèces, et nous ne sommes pas la priorité sur terre. Il y a une infinité de conversations qui se déroulent autour de nous, dans des voix et des langages de toutes les formes et fréquences imaginables (*ibid.*, p. 87).

De telles réflexions sont également représentées dans le dernier ouvrage de Simpson, où elle raconte comment Binoojiinh, un enfant non binaire, a appris à récolter le sucre d'érable en regardant faire Ajidamoo, un écureuil, occupé à grignoter, sucer, grignoter, sucer la sève d'érable :

Iel a appris tant *de* la terre qu'*avec* la terre. Iel a appris ce à quoi ressemblait d'être reconnu-e, vu-e et apprécié-e par sa communauté. Iel en est venu-e à apprendre le sucre d'érable, avec le soutien de sa famille et de ses aîné-e-s. Iel en est venu-e à apprendre le sucre d'érable dans le contexte de l'amour (2017, p. 150, italique dans le texte).

Il est nécessaire de partir de ces théories pour bien interpréter l'expérience de Lisa dans *Monkey Beach* : ses relations avec la nature exhalent l'amour décolonial. Dans le film de Todd, alors que toute la famille arrive, pour la première fois, à Monkey Beach, Ma-ma-oo fait des offrandes aux esprits afin d'obtenir leur autorisation d'accoster. Dans le texte, alors que Lisa et sa famille se rendent sur le territoire de trappe de leurs ancêtres, sa mère salue l'eau de la rivière Kitlope et explique pourquoi il faut se présenter à elle (Robinson, p. 112). Grâce aux ablutions, c'est une véritable anamorphose qui se produit pour Lisa puisque, en respectant l'eau, la narratrice y découvre un monde qui seul sera capable de renouer son lien avec les autres univers. Des relations de réciprocité se mettent graduellement en place et c'est explicitement que, dès l'*incipit*, les corbeaux s'adressent à la narratrice :

Six crows sit in our greengage tree. Half a week, I hear them speak to me in Haisla. La'es, they say, la'es. I push myself out of bed and go to the open window, but they launched themselves upward, cawing. Morning light slants over

the mountains behind the reserve. A breeze coming down a channel makes my curtains flap limply. Ripples sparkle in the shallows as a seal bobs its dark head. La'ès – Go down to the bottom of the ocean. The words mean something else, but I can't remember what (ibid., p. 1).

Les six corbeaux (qui s'avèrent les totems protecteurs de Jimmy) insistent auprès de la personne humaine pendant plusieurs jours, mais Lisa ne comprend pas leurs propos. Dans le roman, elle reconnaît, dans leurs croassements, la langue ancestrale qu'elle a presque oubliée et que Ma-ma-oo lui enseigne à raison d'un mot par jour. La présence entêtante des corbeaux est adaptée dans des séquences d'ironie dramatique du film, où Spotty (le corbeau préféré de Jimmy), en gros plan, tape à la fenêtre de la chambre de Lisa jusqu'à ce qu'elle se réveille – c'est notamment le cas au matin de l'appel de la police qui annonce la disparition de son frère. Dans l'*incipit* et quand elle parvient enfin au lieu de la disparition de Jimmy, les corbeaux lui intiment l'ordre de descendre au fond de l'océan – pensée qui ne va pas sans provoquer une certaine terreur, puisque personne n'en a jamais atteint le fond, explique la narratrice, et qu'à 500 mètres sous la surface, l'obscurité est totale (*ibid.*, p. 124-125). Après une première analepse, *la'ès*, ressassé, provoque le questionnement de Lisa :

God knows what the crows are trying to say. La'ès – go down to the bottom of the ocean, to get snagged in the bottom, like a halibut hook stuck on the ocean floor; a boat sinking, coming to rest on the bottom. [...] I used to think that if I could talk to the spirit world, I'd get some answers. Ha bloody ha. I wish the dead would just come out and say what they mean instead of being so passive-aggressive about the whole thing (ibid., p. 17).

Par ces croassements, ce seraient donc les esprits qui s'adresseraient à une Lisa inquiète de ne pas avoir de nouvelles ni de son frère ni de ses parents. Malheureusement, le sens de leurs paroles est perdu (tant pour la narratrice que pour sa lectrice allochtone) et elle manifeste sa déception par de l'ironie²⁴. Cependant, le fait que les corbeaux parlent et jouissent d'un don de prescience les érige en sources de savoir susceptibles d'amener Lisa à « interpréter le monde tangible » (Beriault, 2016, p. 6). Comme l'indique Simpson, « la terre, Aki, est à la fois contexte

24. J'en profite pour souligner que le style ironique est au centre de la tradition de *miinidiwag* : il fait sortir l'auditoire de son rôle passif et instaure la survivance autochtone puisqu'il permet de ne pas devenir « une archive, couvrant la terre des traces vides d'une plénitude perdue » (Dillon, 2012, p. 6).

et processus. Le processus d'apprentissage, de nature profondément spirituelle, est mené par la personne qui apprend » (2017, p. 151). De ce fait, Lisa doit se soumettre au processus et prendre en main l'apprentissage que les corbeaux sont désireux de lui offrir, ce qu'elle acceptera finalement.

L'espace occupé par l'eau, dans l'adaptation de Todd, est encore plus frappant du fait de sa structure en spirale. Une séquence en mer est en effet répétée cinq fois, complétée ou tronquée de certains plans, puis présentée dans sa totalité au moment de la résolution de l'enquête. J'aimerais en donner ici le détail afin de valider l'idée de l'interconnexion entre l'humaine et l'eau. Le film s'ouvre sur un plan présentant, à l'avant, des vagues filmées au ralenti, qui occupent près des deux tiers du champ. Dans le tiers supérieur de l'image, on aperçoit des montagnes de Colombie-Britannique, au loin, dans la brume. Un bateau passe ensuite au ralenti, provoquant de plus grosses vagues qui viennent immerger, par intermittence, la caméra. Après un *cut*, on est complètement sous l'eau, et au centre du plan se trouve un cercle lumineux (on devine que la caméra fixe le ciel, dont on ne perçoit la lumière que de très loin). Un deuxième *cut* présente un autre plan sous l'eau, mais fixant cette fois les fonds marins, puis Lisa se réveille en sursaut, vraisemblablement droguée, et discute avec ce qui s'avère l'esprit de sa cousine Tab, qui lui intime l'ordre de retourner à la réserve.

Cet enchaînement entre caméra au ras des vagues, puis plans sous-marins est répété à plusieurs moments charnières du film : la deuxième fois succède au retour de Lisa dans la réserve et à ses retrouvailles avec Frank. Alors que les personnages rentrent chez Lisa, après un match de basket où Frank lui avoue qu'elle était, adolescente, une vraie « légende²⁵ », une étoile filante traverse le ciel sous leur regard subjugué. Commence la première « Leçon pour contacter les morts », enseignée par la voix *off* de Lisa, et, alors que l'acousmètre exhorte à ne se concentrer sur rien, la séquence du prégénérique se rejoue. « *Listen to your breathing, then your heartbeat* », suivi de plusieurs plans sous-marins, dont un présentant deux corps qui coulent au fond de la mer – l'un saignant, l'autre raide. Troisième occurrence : la séquence est partiellement reprise, puis se poursuit après que l'on apprend que Mick est mort sous l'eau. Le

25. Dans le film, de nombreux personnages lui témoignent leur admiration : ici, Frank ; Ma-ma-oo, qui ne cesse de rappeler à sa petite-fille qu'elle n'est pas « maudite », mais surpuissante ; sa cousine Tab qui la surnomme « superhéros », etc.

bruit sourd d'un objet qui tombe dans la mer, deux corps coulent, un homme danse devant un feu à contre-jour, plan de la caméra aux deux tiers immergée, plans sous l'eau avec le cercle lumineux, puis Lisa se lève en sursaut, réveillée par les coups de bec de Spotty contre la vitre. Dans la séquence suivante, son père répond au téléphone et le garde-côtes lui annonce que Jimmy a disparu. Enfin, les deux dernières occurrences de l'enchaînement se complètent pour expliquer la disparition de Jimmy. Dans la pénultième, Lisa est à bord de son bateau, partie à la recherche de son frère en compagnie de l'esprit de Ma-ma-oo. Après lui avoir conseillé de faire attention « là-bas » (à Monkey Beach), car de mauvais esprits sont prisonniers de la forêt, la grand-mère disparaît et, après un *cut*, on a le plan aux deux tiers immergé, avec les montagnes dressées dans la brume. La voix *off* entame la troisième leçon pour contacter les morts pendant que le bateau passe, au ralenti, immergeant la caméra au gré des vagues. « *Only people with special powers can travel to the land of the dead* », gros plan de Lisa, immersion de la caméra par la vague. La dernière occurrence présente le moment de la mort de Jimmy, qui, s'attaquant à Josh (l'oncle violeur de Karaoke), l'aurait tué sans l'intervention de sa sœur (« *If you kill, you lose your soul* »). Cette dernière a en effet réussi à s'immiscer dans le chronotope de l'affrontement : Josh tire un poignard, tue Jimmy, qui, dans sa chute, emporte son oncle dans la mer. *Cut*, les deux corps (l'un saignant, l'autre raide) coulent dans les profondeurs, gros plan sous-marin de Lisa qui observe la scène, puis Jimmy revient en nageant et sa sœur comprend qu'il est mort. *Cut*, Lisa se réveille à côté de « Little Bastard²⁶ » craintif, sur Monkey Beach. La répétition de cette séquence, d'abord partiellement dévoilée, puis montrée dans sa totalité, donne une portée faussement contemplative au début du film, qui devient menaçante à force d'être répétée. L'eau se fait ici à la fois le révélateur *et* le réceptacle de la destinée de Jimmy ; elle permet aussi à Lisa de le rejoindre au moment fatidique et de l'empêcher de perdre son âme.

Les passages où une relation de réciprocité et de compréhension intime se tisse entre les humains et la nature sont trop nombreux pour que je puisse en faire le décompte. Cependant, il est nécessaire de rappeler que « nous avons beaucoup à apprendre du monde des êtres-autres-qu'humains, mais [que] cet apprentissage ne peut venir que d'une

26. Il s'agit d'un esprit qui rend visite à Lisa en guise de mauvais augure et qu'elle déteste parce qu'il n'est pas en mesure d'empêcher les désastres.

compréhension humble et relationnelle» (Justice, 2018, p. 96). Si elle semble d'abord réfractaire, Lisa parvient ultimement, par amour pour son frère, à adopter une position d'humilité vis-à-vis de la nature. C'est le cas dans le passage où elle s'arrête sur la description d'un cimetière et érige sa culture en norme :

All graveyards should have moss-covered trees creaking in the wind and the sound of the waves grating the round stones on the beach. [...] Wander slowly, careful where you step. No neat row of crosses, no meticulous lawn, no carefully tended flowers will guide you. Too sterile, antiseptic. Headstones carved into eagles, blackfish, ravens, beavers appear seemingly at random. [...] Pick wild blueberries when you're hungry, let the tart taste sink into your tongue, followed by that sharp sweetness that store-bought berries lack. Realize that the plumpest berries are over the graves (Robinson, p. 82).

En juxtaposant une description de cimetière à l'occidentale à celle du cimetière haisla, resplendissant de vitalité, la stérilité d'une nature maîtrisée par les colons est rejetée. Dans le cimetière haisla, il s'agit de déambuler en prenant garde de ne pas marcher n'importe où puisque les tombes se fondent dans la mousse. On peut également s'y alimenter, comme en pleine forêt, à condition d'accepter que les baies les plus goûteuses aient puisé leur saveur directement dans les corps ensevelis. Ici, la nature se nourrit de l'humain après que celui-ci s'est nourri d'elle : les êtres se mêlent dans un cycle infini de nourrissage et de pourrissement qui n'a rien d'abject, contrairement à ce que l'on voit ailleurs dans le texte²⁷.

La nature apparaît également parfois comme adjuvante. Dans les analepses, Lisa se remémore les offrandes de son frère, alors nageur professionnel, aux corbeaux afin de gagner les compétitions. Au lieu d'une autre forme de rituel, Jimmy les nourrit chaque matin, debout sur la véranda. Au moment où il commence à se bercer sur sa chaise, la véranda se met à grincer et les corbeaux, attirés par le grincement, affluent : « *He'd toss the bread languidly, as if he were a king granting favours. The crows are so used to this ritual that they keep coming back to the porch, arguing over the best place to wait* » (*ibid.*, p. 126). Ces mêmes

27. D'autres scènes décrivent en effet la dévoration du corps humain par la nature, comme c'est le cas de celui de Mick. Lisa et son père s'alarment qu'il ait été mangé par les crabes et les mouettes, déchiqueté par les vagues, dissous dans le sel sous l'œil apathique d'un chevreuil et de quelques otaries. Ce qui reste du corps ne fait plus qu'un avec le filet de pêche (Robinson, p. 134). Ici, la dévoration de l'être aimé est décrite sous un jour profondément abject.

corbeaux qui occupent l'esprit de la narratrice, qui lui intimement l'ordre d'aller dans les profondeurs de l'océan, sont ceux qui, ici, s'installent rituellement autour de leur « roi ». Le raccord entre le souvenir du rituel de Jimmy, demandant une faveur aux corbeaux, et leur présence, harcelante après sa disparition, frappe douloureusement Lisa, un être parmi d'autres à qui Jimmy manque cruellement. Mais le frère n'est pas le seul humain à communiquer avec le règne animal. Dans la première partie du roman, alors que toute sa famille se trouve sur le territoire de trappe, Lisa se réveille un matin, épiée par un héron :

The bird's long thin beak pointed towards me as it rolled one yellow eye then the other, checking me out. I stayed very still – the bird was almost as high as my waist and looked cranky. I thought it was ugly, but as we watched each other, I decided it had a Charles Bronson-type appeal. [...] I moved, wanted to run back to wake Mom and Mick but, startled, the bird launched itself over the lake, croaking, wings spread open, its neck bent back into a tight S. Later, when I looked it up in the library, I discovered it was a great blue heron, but while I watched it disappear in the distance, I thought I was watching a pterodactyl straight from the Dinosaur Age (ibid., p. 117-118).

Entourée de montagnes grandioses, face à un lac majestueux, la narratrice passe par une vision d'abord triviale et désagréable (puisque le héron, si laid, semble « d'humeur maussade »), qui se transforme, avec l'envol de l'animal, en spectacle sublime : ce n'est plus le volatile dont elle ne connaît pas l'identité qui s'éloigne, mais bien un dinosaure. L'intentionnalité du héron, décuplée par la magie qui émane du lieu où Lisa a campé, fait se télescoper les temps et la jeune femme est téléportée dans une époque préhumaine. Il faut dire qu'elle est très sensible aux intentions de la nature, comme lorsqu'elle s'enfuit d'une fête pour se retrouver sous le chant des aurores boréales (*ibid.*, p. 291) ou quand elle rêve d'un monde vierge de toute occupation humaine :

When I dreamed, I could see things in double exposure – the real world, and beyond it, the same world, but whole, with no clear-cuts, no pollution, no boars, no cars, no planes. Whales rolled in and out of the water, and not just orcas either. Some of them were large, dark grey whales. Some of them were smaller and black. Hundreds of birds I'd never seen before squawked and chirped in the air, on the beaches, in the trees. Later, in the spring, the beaches were white with herring eggs. Oolichans came next, filling the rivers so full with their shiny, shimmering bodies that I was sure I could cross it and not get my feet wet (ibid., p. 265-266).

Lisa partage ici sa propension à voir, en superposé, plusieurs chronotopes, revenant à la conception haisla, qui appréhende le temps comme « fluide » et « non linéaire » (Joseph, 2019, p. 26). Ce passage est l'un des rares moments où elle se laisse envahir par la mélancolie précolonisation, que le film de Todd met au contraire sur le devant de la scène. Dans *Monkey Beach*, la diffraction des dimensions et temporalités est frappante, rappelant encore l'étude de Simpson :

Nos histoires ont toujours parlé en même temps du présent et du futur – qui ont toujours cohabité dans le royaume spirituel. [...] Presque tout ce dont traite la science-fiction – univers parallèles, voyages dans le temps, voyages dans l'espace et technologie –, nos histoires nishnaabeg en traitent aussi (2017, p. 201).

Dans le film, la narration en prolepses et analepses calque globalement celle du roman, mais les changements de chronotopes sont moins difficiles à représenter à l'écran puisque la protagoniste est jouée par différentes actrices. Cependant, une séquence clé superpose passé et présent afin de montrer que Lisa, pour sauver son frère, apprend à voyager sur le fleuve du temps. Alors qu'elle a réussi à s'infiltrer dans le monde des morts, elle affronte un esprit de glace qui menace le petit garçon qu'il était, lors de leur sortie familiale à Monkey Beach. On a déjà vu cette scène au début du film : Jimmy (huit ans environ) désobéit à l'ordre de ne pas se rendre seul dans la forêt infestée d'esprits, car il veut relever le défi de photographier b'gwus, être mi-homme mi-animal. Lisa à ses trousses, il dit l'avoir aperçu, mais sa grande sœur le somme de retourner sur la plage, inquiète de sentir des présences mauvaises autour d'eux. Dans la séquence onirique où Lisa, adulte, affronte les esprits de l'autre monde pour sauver l'âme de Jimmy, elle voit les deux enfants se chamailler et, derrière son petit frère, un monstre de glace se forme, se préparant à l'avalier. Tapant sur son tambour, Lisa adulte parvient à dématérialiser l'esprit, mais la petite Lisa, qui a entendu un bruit (peut-être le coup de tambour?), lui jette une branche. Les deux Lisa se « regardent » avant que les enfants ne s'enfuient. Dans le roman, la narratrice avait déjà décrit sa capacité à voir le monde « *in double exposure* » et cette séquence matérialise la perméabilité de Lisa à la nature. La voilà désormais capable de donner chair aux enseignements de Ma-ma-oo : ici, communiquer avec les corbeaux, là, retrouver l'esprit de son frère, encore enfant, pour détourner le mauvais esprit de son dessein.

Enfin, b'gwus, cet être mi-homme mi-animal, hante le récit et représente le degré maximum d'interrelation entre l'humain et la nature. Apparaissant dans une variété de cultures sous autant de noms différents²⁸, b'gwus provoque à la fois l'horreur (à cause de son corps composite et de sa dangerosité imputée) et la terreur (c'est un être magique rarement rencontré). En l'appelant tant par son nom haisla (b'gwus) que canadien (Sasquatch²⁹), Lisa se positionne dans un entre-deux culturel avant de s'attaquer, avec son ironie cinglante, au mercantilisme qui entoure l'être magique et aux appropriations culturelles grotesques dont il fait l'objet. En effet, pour Lisa, l'existence de b'gwus est bien réelle – et le texte comme le film lui donnent raison. Dans le film, Jimmy se retrouve bien nez à nez avec b'gwus dans la forêt de Monkey Beach, ce qui provoque un effroi mêlé d'excitation. Plus tard, Lisa rencontre elle aussi b'gwus, dans la scène clé où Frank et elle se rendent à l'enterrement de leur ami d'enfance (Pooch, qui s'est suicidé). Ce chapitre s'amorce comme une autre de ces pauses narratives-méditatives sur la nature. Pourtant, comme notre attention commence à se relâcher, un événement perturbateur survient :

As I was driving around a curve, a man came out of the bushes and crossed the road ten metres ahead of me. As I slammed on the brakes, he paused in the headlights, his head turning sharply in surprise, then he broke a jog and disappeared into the trees. The memory of him is imprinted in my brain – the dark brown fur on his back, the lighter fur on his chest, the long hairy arms, the sharply tilted forehead and the row of pointed teeth he flashed at me when he snarled (Robinson, p. 315).

Au volant du véhicule, alors que l'obscurité est presque totale, Lisa manque de renverser ce qui, dans son récit, est initialement « un homme ». Elle décrit l'hésitation et la frayeur de la créature hébétée qui se trouve face à la voiture. Ce n'est qu'en revenant sur son souvenir que Lisa décrit les poils, les bras trop longs, le front, les dents aiguisées qui brillent quand il gronde.

28. Pour reprendre les mots de Lisa, « [i]n some places, he's called Bigfoot. In other places, he's Yeti, or the Abominable Snowman, or Sasquatch. To most people, he's the equivalent of the Loch Ness monster, something silly to bring the tourists in. His image is even used to sell beer, and he is portrayed as a laid-back kind of guy, [...] cracking open a frosty one » (*ibid.*, p. 317).

29. D'après l'entrée de l'*Encyclopédie canadienne*, le nom de cet être mystérieux de l'Ouest serait une anglicisation du mot salish sasq'ets: Nicki Thomas, « Sasquatch », 21 janvier 2007, [En ligne], [<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sasquatch>], (consulté le 1^{er} avril 2025).

L'incertitude de Lisa quant à l'identité de l'être magique qui fait irruption dans sa vie, le fait que b'gwus vienne à sa rencontre juste avant qu'elle n'apprenne les raisons du suicide de Pooch, ne sont bien sûr pas fortuits. En effet, ce que l'on est sur le point de découvrir, c'est que Pooch s'est suicidé pour ne plus avoir à subir les agressions sexuelles d'oncle Josh, à l'instar de tant d'autres personnages³⁰. Comme cette chaîne de violence causée par Josh s'avère la clé de la disparition de Jimmy, le fait que b'gwus apparaisse au moment même où Lisa envisage l'étendue des dégâts causés par son oncle la dirige droit à la résolution de son enquête. Peut-on dès lors imaginer que b'gwus n'a pas feulé pour menacer Lisa, mais plutôt pour la mettre en garde contre ce qu'elle va apprendre et qui la brisera³¹ ?

Comme le remarque Justice, les interactions avec la nature sont parfois houleuses, parfois bénéfiques. Elles ponctuent la vie de Lisa et pavent sa quête, qui mène à la résolution du récit :

Les liens de parenté, tout comme d'amour ou de sexe, sont quelque chose de désordonné. C'est ce qui arrive quand des imaginations et des corps se rencontrent, dans une relation, quand les frontières sont abolies et que quelque chose en naît, pour le meilleur ou pour le pire – et, parfois, les deux. La parenté, c'est quelque chose de complexe, une pratique corporelle d'appartenance souveraine. Ce n'est pas juste des liens qui nous unissent les uns aux autres, mais une récréation, intentionnelle et volontaire, une réaffirmation de ces liens dans des interactions quotidiennes (Justice, 2018, p. 104).

30. Même si je me suis volontairement émancipée de la critique portant sur le traumatisme hérité des pensionnats, le fait que plusieurs protagonistes aient été violé-e-s par Josh est de grande importance. Survivant de l'école d'Alberni, agressé sexuellement par un curé, Josh viole plusieurs membres de sa famille : sa belle-fille Tab, ses neveux (Pooch et Cheese), sa nièce Karaoke (petite-amie de Jimmy). C'est parce qu'il apprend, par hasard, que Karaoke a été violée par Josh que Jimmy décide de le tuer – prétextant aller pêcher –, ce qui sera la cause de sa propre mort.

31. Je ne peux résister au plaisir de citer ici le récit de Simpson sur cet être, apparaissant sous des atours humains dans *Cartographie de l'amour décolonial*. Dans cette nouvelle, sasquatch rencontre et tombe amoureuse de l'un des siens, dans un bar, un soir : « même si sabe avait l'air d'avoir une quarantaine d'années, elle avait été sur terre depuis bien plus longtemps. à l'époque où seuls les anishinaabeg vivaient ici, elle avait un nom différent, un nom plus doux, plus tendre. elle vivait parmi eux, mais se révélait rarement. Son travail à cette époque était le même qu'aujourd'hui, elle veillait sur les gens qui s'étaient perdus, physiquement et métaphoriquement, elle était de nature si douce et si tendre. son pelage était soyeux. sa puissance était paisible. elle côtoyait les anishinaabeg pour leur apprendre les deux facettes de l'honnêteté. le pouvoir d'être sincère avec un autre être et l'art de chérir la vérité la plus nue de l'autre. aujourd'hui c'était différent. sasquatch. bigfoot. yéti. des apparitions, comme si elle était un ovni » ([2013] 2018, p. 73, sans majuscules dans le texte original).

Force est d'admettre que ce que veulent dire les personnes-autres-qu'humaines (corbeaux, mer, b'gwus) n'est pas toujours bien compris par les humains. Il faut donc faire montre de patience pour saisir ce que signifie la séquence cyclique du film de Todd. Cependant, qu'il s'agisse de la nature anthropophage, de l'homme singe ou du héron ptérodactyle, les scènes où Lisa communique avec l'univers alimentent toujours l'abject sublime. Grâce à ces relations, la narratrice apprend à être humaine, et le sous-texte devient plus dense, mettant en exergue les réseaux de sens autochtones.

Expression du cosmos décolonial

Au-delà de ces liens de parenté avec la nature, *Monkey Beach* déploie un vaste éventail de relations avec tous types d'êtres cosmiques, relations qui érigent ce récit spéculatif en « *wonderwork* ». Plusieurs êtres « fantastiques » et esprits entrent en effet en contact avec Lisa, à l'instar de b'gwus, et ouvrent l'interprétation à un champ des possibles que j'ose considérer comme infini. Or, selon Justice :

Pour les auteurs autochtones de fictions spéculatives, le fantastique n'est qu'une extension du possible, non pas l'impossible ; il ouvre la gamme des options offertes aux personnages autochtones (et aux lectrices) ; il récuse nos suppositions et attentes vis-à-vis du « réel », compliquant, voire minant le modèle dominant (*ibid.*, p. 149).

Citant *Monkey Beach* comme un excellent exemple de *wonderwork*, Justice estime que ce récit permet, par l'intrusion du « fantastique » dans la vie de Lisa, d'ébranler nos certitudes et de participer ainsi à une entreprise vigoureusement décoloniale. Je montrerai comment, en tant que dépositaire de la culture haisla, Lisa fait effectivement plus que *communiquer* avec la nature : elle en est partie intégrante, ce qui prend une ampleur capitale dans les deux dernières parties du roman à travers la visibilisation de son « kobade ». Simpson explique que ce concept fait à la fois référence aux arrière-grands-parents *et* aux arrière-petits-enfants, « il signifie un maillon dans une chaîne – une chaîne entre des générations, des nations, des états de la vie, des individus. Je suis un maillon dans une chaîne. Nous sommes tous des maillons dans une chaîne » (2017, p. 8). Or,

pour que mon kobade survive et fleurisse pour les quatre cents prochaines années, nous devons nous unir dans une rébellion d'amour, de persistance,

d'engagement et d'attachement profond, et créer ensemble des constellations de corésistance, en travaillant à une voie radicalement autre fondée sur la réciprocité profonde et le refus superbe de l'identification coloniale (*ibid.*, p. 9).

Si les corbeaux exhortent la narratrice à se rendre dans les fonds marins ou protègent son frère la veille de ses compétitions de natation, si les loutres annoncent bons et mauvais présages et si les crabes s'alimentent de la chair d'oncle Mick, d'autres instances résonnent en Lisa, de manière si insistante que l'on peut y lire un procédé de résurgence autochtone. En effet, Lisa ne se contente pas de se rebeller aux côtés des autres êtres humains, et ce, bien que sa capacité à apprendre de Ma-ma-oo et son parcours indiquent qu'elle est clairement rebelle dans l'âme : après la disparition de son frère, elle s'engage corps et âme dans cette rébellion qui la rendra perméable à l'ensemble du cosmos.

Une multitude d'êtres spirituels – de b'gwus au petit homme rouge (appelé « Little Bastard » dans le film) – et d'« énergies sans corps » (Stunden, 2022, p. 391) peuplent les passages de perturbation du récit. Ces passages, prenant l'apparence de rêves ou de visions, provoquent la terreur de Lisa, mais sont également le lieu de sa résurgence. Ils sont aussi l'occasion de perturber l'espace-temps, ce que Dillon estime être une caractéristique du « *native slipstream* » : « le temps est à la fois passé, présent et futur – différentes temporalités s'apparentant à des courants navigables dans un même mouvement, ce qui réplique la pensée autochtone non linéaire de l'espace-temps » (2012, p. 3)³².

Le premier rêve dont Lisa nous fait part lui suggère que son frère, disparu à bord du *Queen of the North*, est certainement sur un autre rivage, dans un autre monde :

[T]he night the Queen of the North disappeared, I saw Jimmy at Monkey Beach. He stood at the edge of the sand, where the beach disappeared into the trees. The fog and clouds smeared the lines between land and sea and sky. He faded in and out of view as the fog rolled by. He wore the same clothes he had

32. Le fait que le temps ne soit pas linéaire revient toujours dans les études autochtones, comme l'explique Simpson quand elle s'arrête sur le terme « *biidaaban* » (« aube »). Le préfixe « *bii* » se traduit littéralement par « le futur vient à toi », mais aussi par « anticipation complète du futur, que tu peux appréhender dans sa totalité ». Le verbe « *daa* » signifie l'action de vivre à un endroit donné ou le présent ; « *ban* » ou « *ba* » est un autre verbe pour parler de quelque chose ou de quelqu'un qui n'existe plus (2017, p. 193). Ainsi, le terme « aube » condense en lui-même la superposition du passé/présent/futur, et l'auteure de conclure : « Le présent, de ce fait, résulte de la collision entre le passé et le futur. [...] Chaque incarnation du présent est ainsi un mécanisme pour des renouveaux anciens » (*ibid.*).

on the day he left [...]. I must have been on the boat, because he was far away and small. I couldn't see his face (Robinson, p. 6-7).

Lisa observe, du bateau, la silhouette de son frère, qui a rejoint l'atemporel (il porte les mêmes habits que le jour de sa disparition, mais ses traits sont gommés), et se félicite de ne pas en avoir parlé à ses parents, qui espèrent encore le retour de leur fils. La narratrice est cependant ici dans le déni de ses compétences de voyance : elle refuse de comprendre que Jimmy est *déjà* mort. Cette vision marque toutefois « un réveil et le début du procès de reconnexion et de réconciliation avec le passé » (Lak, 2018, p. 211). Lisa a désormais accès à une appréhension du monde émancipée de tout chronotope : de nouveaux points de repère, l'aidant à naviguer dans ces espaces inconnus, lui sont ainsi enseignés par la nature.

Ce n'est que tardivement, dans le roman, que l'on comprend pourquoi la narratrice refuse d'abord de faire confiance à la vision du monde haisla : elle a été violée par l'un de ses amis, Cheese, ce qui fait remonter en elle le traumatisme des pensionnats, selon la critique qui s'est intéressée à cet aspect du roman. La remémoration du viol³³ déplace Lisa dans un monde où la nature, indifférente, s'apparente à une instance mauvaise et blessante :

The long blank spots start then. Chunks of memory are gone. I have a piece of it where I'm halfway down a hill, but I can't figure out if I wanted to go up the hill or down it. The bushes moved, and I was fuzzily alarmed. The next piece I have, I'm lying on the ground and I can't see the sky because of the tree branches. I'm cold and someone is breathing over me. The last piece is pain between my legs, and a body on top of me, panting. We're moving together as if we were lovers, and the rocks and twigs are digging into my back. I open my mouth and hands cover it. I can't see the face. It has the feeling of a dream, as if it didn't happen to me. I remember fighting sleep, thinking I had to stay awake, but I couldn't (Robinson, p. 258).

Il est difficile d'interpréter ce qui est réellement en train de se passer, car la narration est fragmentée³⁴ (« *the long blank spots* », « *a piece of it* », « *the last piece* »). La somnolence de Lisa semble provoquée par vertu

33. Dans le film de Todd, une grande partie du traumatisme hérité par Lisa disparaît (elle ne se fait pas violer par Cheese, elle n'est pas harcelée à l'école), ainsi que la violence de Josh (il ne viole plus ses nièces et neveux, mais seulement Karaoke, par jalousie).

34. Les trous dans la narration sont, d'après Stunden, la métonymie de la représentation des autres survivants, incapables de raconter ce qui s'est passé dans les pensionnats et muets pour la société (2022, p. 403).

magique, mais la dureté du sol et des cailloux acérés la tiennent semi-éveillée. Rapidement après cet événement, « Little Bastard », qui lui rend visite chaque fois que quelque chose de désastreux se prépare ou s'est passé, a changé de couleur (ses yeux sont devenus marron-rouge, ses sourcils ont des nuances vertes) et son visage est terrifiant (comparé au tronc d'un cèdre, des fourmis entrent et sortent de ses veinures). Cette vision n'horrifie pourtant pas Lisa, qui lui hurle de ne plus revenir puisqu'il est inutile au point de ne pas même être capable d'empêcher les atrocités de se produire. Après avoir congédié l'esprit, Lisa entend une voix l'appeler. Son écho se répercute dans les montagnes. C'est alors qu'une vision fantastique s'impose à elle :

Something came slithering in my direction, a heavy weight being dragged through the undergrowth somewhere close. In the distance, I heard a crow. It was joined by another crow, and another until it sounded like there were hundreds of crows cawing. Then, as I was near the trail, I heard the same slither. There aren't many snakes around Kitamaat, just the little green-and-brown garden snakes. They're shy, though, and you rarely see them (ibid., p. 260).

De nature incertaine (puisque ce ne peut être un serpent), ce qui appelle la narratrice n'est jamais décrit autrement que comme une présence, fantomatique et multiple, qui lui propose un marché : de la forêt, une voix lui souffle « *We can hurt him for you* », ce à quoi d'autres voix ajoutent « *Yes, yes, let us, yes* » (ibid., p. 261). Les consonnes sifflantes expliquent pourquoi la narratrice pense qu'il s'agit d'un serpent, mais quand elle approche de la forêt, les sifflements se diversifient – certains hauts et perçants, d'autres musicaux, d'autres encore comme de longs cris continus. Lisa interprète ce brouhaha comme une proposition des êtres des arbres, qui lui offrent de tuer Cheese – ce qu'elle refuse, provoquant leurs gloussements dépités et narquois.

Les voix des arbres entourent à nouveau Lisa quand elle décide de partir à la recherche de son frère elle-même, à Monkey Beach. Multitude hétérogène qui crie, soupire, siffle et glousse, la présence ne prendra jamais corps et jamais Lisa ne verra aucune de ces créatures. Elle est pourtant généralement capable de voir les esprits, comme celui qui parasite Ms. Jenkins, la psychologue que ses parents l'emmènent voir et qui tente de plaquer sur elle une théorie du refoulement. Agrippée à son dos, une « chose », horrificante, susurre des mots à l'oreille de la thérapeute :

It had no flesh, just tight, thin skin over bones. Its fingers sank into her arms, its legs wrapped around her waist as it clung to her like a baby. When Ms. Jenkins shook my hand, I caught a bit of what it was saying to her. «... screws her? Do you think he thinks of you? When he puts his hand on your thigh, does he imagine hers? Is he —» «Mom?» I said. [...] It turned its bony head to study me. The room was still and warm. [...] The thing unwrapped its arms from Ms. Jenkins and drifted across the room, hovering over me. It hummed like a high-tension wire (ibid., p. 272-273).

Cet esprit, qui nourrit la jalousie de Ms. Jenkins, est horreur pure, passant de l'une à l'autre de ses victimes. Le son qu'il produit, comparé à une ligne à haute tension, vide Lisa de toute énergie et, médusée, elle dira tout ce que son interlocutrice veut entendre avant de réussir à décrocher le parasite. Comme pour la dédommager, un paysage sublime l'attend, quand elle peut enfin retrouver sa chambre :

A full moon poked out from behind the clouds. The brighter stars shone in the blue-black sky. The ocean glistened like crumpled aluminum. I leaned my forehead against the window, and my breath steamed the glass. I knew it was wrong to want the thing to feed on me again, I knew it was bad. But without it, the night was long and empty and endless (ibid., p. 274-275).

Ici, malgré la somptuosité de la nature, Lisa ne se laisse pas toucher – ce qui est très rare. Encore sous l'emprise de la « chose » qui s'est nourrie d'elle et malgré son intuition qui lui dit qu'elle devrait refuser toute interaction future avec celle-ci, elle en regrette déjà l'absence. Si l'on estime, à l'instar de Gaertner, que la « chose » de Ms. Jenkins matérialise les instincts malsains des colons (2015, p. 6), on en déduit que Lisa est ici tentée d'y succomber, car, grâce à eux, elle se sentirait moins seule face aux souvenirs de la violence qu'on lui a infligée. Après avoir subi l'emprise de la « chose », la protagoniste est donc coupée de son lien avec le paysage ancestral, et embrasse l'influence du colonisateur, rassurante, bien que nocive.

L'excipit du récit spéculatif a déconcerté la critique – les articles que j'ai parcourus tiennent compte de sa polysémie, mais personne ne semble avoir compris la même chose. Or, c'est à mon avis ici que le projet de Robinson s'affirme dans la résurgence décoloniale : par cette fin multiple, son but serait justement de laisser perplexe, de déstabiliser et de frustrer notre désir de résolution. Comme l'indique Justice, la science-fiction permet de penser plus en profondeur, plus largement et créativement que les fables coloniales, elle est un « sanctuaire depuis lequel on peut continuer à se battre » (2018, p. 151). Il me semble donc

primordial, pour finir cette étude, de laisser éclater le potentiel décolonial des fins de *Monkey Beach*.

Lisa est arrivée à Monkey Beach, mais pas la plage de son chronotope, celle où lui est apparu en vision l'esprit de Jimmy, qu'elle espère sauver. Les voix sifflantes et désincarnées lui proposent de l'aider si elle leur donne de la « viande » (Robinson, p. 336). À défaut de viande, elle leur offre son sang ; c'est ainsi que, pour la seconde fois, Lisa nourrit, de son corps, des esprits. Nauséuse et somnolente, veillée par les corbeaux, la narratrice s'aperçoit soudain qu'elle vient d'être projetée dans l'autre monde, où elle découvre ses défunts, sur une plage, en apesanteur. La jeune Haisla a donc obtenu l'aide des esprits dangereux de la forêt pour atteindre le lieu où séjourne l'esprit de son frère. Contrairement à ce qui est montré dans la séquence répétée au long du film, elle n'est pas témoin de la mise à mort de Jimmy par Josh : elle le retrouve déjà en compagnie de Ma-ma-oo et de Mick. Chacun des êtres aimés lui confie une mission tandis que les corbeaux planent autour d'elle, dans une danse de joie (*ibid.*, p. 372). Ma-ma-oo lui demande de maîtriser ses pouvoirs et de faire des enfants ; Mick, de « faire chier les Blancs » ; et Jimmy, de dire à Karaoke qu'il l'aime. Ces trois injonctions matérialisent les espoirs du peuple haisla – faire perdurer la nation, tenir tête aux colons et clamer l'amour décolonial –, plaçant Lisa dans une position où elle sera, concrètement, la promesse d'un avenir meilleur. Liant sublime et abjection, le genre du *wonderwork* vient du terme « *wonder* » qui, d'après Justice, est certes

étymologiquement incertain, mais conserve toujours l'*astonishment*, l'admiration, et même un peu de peur à son fondement. Les choses merveilleuses [*wondrous*] sont autres et autrement ; elles sont en dehors des bornes du quotidien et du banal, peut-être imprévisibles mais pas nécessairement inconnues, ni étrangères ou dangereuses – mais pas non plus rassurantes et sûres. Elles nous rappellent que d'autres mondes existent, d'autres réalités en bordure et à l'intérieur de la nôtre. Les *wonderworks* sont des œuvres d'art – littéraires, filmiques, etc. – qui placent cette possibilité au sein des valeurs autochtones, en visant des fins décoloniales et autochtones (2018, p. 153).

Grâce à Lisa, on est initié à certains aspects de la mythologie, des croyances et des connaissances haisla. Non seulement la narratrice nous apprend comment contacter les morts, mais elle nous permet d'envisager le large spectre de réalités qui s'étoilent entre l'état d'endormissement et celui de pleine conscience (Robinson, p. 139), tout en entremêlant, dans les derniers paragraphes, les univers :

Early evening light slants over the mountains. The sky is faded denim blue. Somewhere above my head, a raven grumbles as it hops between the branches of the tightly packed trees. The crows have disappeared. [...] I lie on the sand. The clamshells are hard against my back. I am no longer cold. I am so light I could just drift away. Close, very close, a b'gwus howls – not quite human, not quite wolf, but something in between. The howl echoes off the mountains. In the distance, I hear the sound of a speedboat (ibid., p. 374).

Dans l'*excipit*, la lumière du soleil couchant sur les montagnes séculaires, l'attention portée aux couleurs et aux mouvements des êtres qui peuplent le cosmos, ainsi que la présence tutélaire de b'gwus, sont entremêlés au moteur d'un bateau. Impossible de dire dans quel univers Lisa se trouve, et cela importe peu puisqu'on est convaincu qu'elle a gagné la bataille et que l'âme de son frère est entourée des personnes aimées.

La fin du film va dans le même sens, bien que la lutte contre les mauvais esprits soit beaucoup plus violente que ce que j'ai perçu chez Robinson. Après avoir consommé la racine d'une plante médicinale vénéneuse, Lisa se met à somnoler à côté de « Little Bastard », sur Monkey Beach. Plusieurs fondus enchaînés se superposent – de Lisa droguée, d'un groupe de danseurs et danseuses jouant du tambour devant un feu, de corbeaux. Lisa place un masque magique (qui représente b'gwus) sur son visage et, armée d'un tambour, s'engouffre dans la forêt, où elle est bousculée par le passage violent d'esprits invisibles. Elle tape trois fois sur le tambour, il se met à neiger. Des bruits dissonants envahissent la bande sonore pendant que la protagoniste avance sur la neige, sous un éclairage qui rappelle l'esthétique de l'expressionnisme allemand. Quand elle tape à nouveau sur le tambour, c'est le matin, et l'image est illuminée par un filtre jaune. Dans une clairière, Lisa rencontre Ma-ma-oo, qui semble l'attendre et lui rappelle d'être prudente. Après que la grand-mère a disparu, les cris des enfants qu'étaient Lisa et Jimmy, à la recherche de b'gwus, arrivent du hors-champ. Or, ce n'est plus maintenant b'gwus qui les guette (comme dans son souvenir), mais bien l'esprit de glace, que Lisa fait disparaître en tapant trois fois sur son tambour. Les enfants disparaissent à leur tour, l'obscurité et la neige retombent et, dans un très beau plan large où les deux antagonistes se font face de loin, l'esprit maléfique fonce sur Lisa, minuscule, qui s'évertue à taper sur le tambour. C'est alors qu'un gigantesque corbeau lui vient en aide, toutes serres dehors, et attaque l'esprit, qui se volatilise. *Cut*, un bruit sourd dans l'eau, Lisa sort la tête de la mer et voit oncle Josh poignarder Jimmy. Après avoir écouté les demandes de Ma-ma-oo

et de Mick, la jeune femme se réveille sur la plage, sous l'œil amical d'un corbeau posé sur une souche. Un très lent dézoom s'amorce, qui prend de la hauteur pour la représenter, minuscule et seule, au milieu de cette plage sublime. Dans la bande-son, on entend le bruit d'un moteur au loin, ce *leitmotiv* choisi par Robinson pour représenter l'intrusion de l'humain dans le monde naturel.

En se faisant le portail vers d'autres univers et l'interface à partir de laquelle les êtres-autres-qu'humains communiquent, Lisa participe activement au projet d'amour décolonial de *Monkey Beach*. Les relations qui se tissent à travers le cosmos, visibles dès le paratexte, jalonnent le parcours de la narratrice et ébranlent ses acquis – ainsi que les nôtres. Ces réseaux incluent d'autres univers, des esprits de différents ordres, des créatures magiques et des personnes humaines, appartenant au passé et à l'avenir. Liant l'abjection de la situation coloniale et le sublime de la nature qui couve les êtres animés, cette paire de récits, en tant que *wonderworks*, nous rappelle « qu'il y a d'autres manières d'être au monde que celles que l'on nous a inculquées comme "normales" [...], des voies autres capables de renverser les structures et conditions oppressives, que l'on ne cesse de nous enseigner comme des réalités inévitables » (Justice, 2018, p. 155).

Monkey Beach nous exhorte donc à redevenir perméables aux réseaux d'énergie qui dépassent les personnes humaines, ou à les découvrir si nous n'en avons pas encore conscience. Car « l'art nous aide à concentrer notre attention et à prendre la mesure de cette expérience de la parenté à travers l'empathie imaginative » (*ibid.*, p. 87). Absolument renversantes, ces deux œuvres nous appâtent par un récit riche en émotions, mais nous mènent finalement en bateau avec leur fin ouverte – frustrant les attentes de celles qui espéraient obtenir des réponses précises et faciles, cultivant l'excitation intellectuelle et émotionnelle des autres, qui ont accepté d'ouvrir leur imagination et leur empathie à cette capacité.

* * *

Les récits étudiés dans ce chapitre présentent des portraits de la vie au naturel, diverses relations avec le cosmos, tout en proposant des manifestations de l'abject sublime. *Il pleuvait des oiseaux* dépeint la nature comme un écrin protecteur pour des marginaux lésés par la société. Si elle peut être source de danger sporadique par son déchaînement

sublime, qui applique sur les êtres et les choses sa trace ineffaçable, comme le prouve l'expérience du légendaire Boychuck, il serait dommageable d'omettre son pouvoir de fascination, qui éclaire les récits de Saucier et de Verreault. L'étude du roman de Boyden, *Through Black Spruce*, a permis de mettre en relief une relation symétrique entre les êtres humains (notamment Will) et leur environnement naturel. Même si cela a été atténué par McKellar, Will subit les intentions de la nature et tente d'y participer en devenant, par exemple, l'ami d'une ourse. Poussant tous ces éléments jusqu'à provoquer notre *wonder*, la narratrice de Robinson, dans *Monkey Beach*, revivifie son kobade et tisse une constellation de relations résurgentes avec les esprits, les êtres-autres-qu'humains et les créatures magiques. La séquence répétée dans l'adaptation de Todd souligne la circularité des relations et l'engagement de réciprocité qui lie tous les êtres peuplant le cosmos. Elle montre également que quelques personnes plus-qu'humaines sont susceptibles de changer le cours des événements et de renverser l'escalade des violences causées par le système colonial.

Dans chacune de ces paires de récits, la nature oscille de sublime, terrifiante, à abjecte, horrifiante. Les deux notions ne sont pas toujours combinées autour de scènes apocalyptiques ou de pauses narratives qui dépeignent l'anéantissement de l'être humain, mais on peut cependant avancer que la tonalité abjecte cède plus souvent le pas à la tonalité sublime que l'inverse. Jouant avec le langage au point de l'exténuer, ces récits s'apparentent donc à des tissus sublimes abjects :

Texte veut aussi dire *Tissu*, mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour [...] un voile [...] derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu, le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les constructions de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée) (Barthes, 1973, p. 101, italique dans le texte).

Résistant à l'interprétation, les entrelacs de ces récits plongent leurs racines au cœur d'une nature qui résiste à se laisser appréhender à partir de deux pôles (bon/mal), deux identités (occidentale/autochtone) ou deux temporalités (passé/présent). C'est plutôt un va-et-vient incessant que l'on observe, un flux instable et difficile d'accès, qui provoque des lectures/visionnages inachevés et peut-être (mais n'est-ce pas désirable?) inachevables.

CONCLUSION

Alors, pourquoi nous frottons-nous à des films et textes qui nous terrifient (sublime), nous horrifient (abject) ou, pire, les deux à la fois? Sommes-nous fondamentalement mues par une profonde dissonance cognitive ou attirées par autre chose de latent et d'indéfini – dédommagées en quelque sorte de nos souffrances et tourments par un bénéfice insoupçonné?

Une appréhension empathique de ce corpus offre une réponse partielle à ces questions, puisque, malgré les tribulations et souffrances avérées des personnages, les récits se ferment tous sur une note positive et gratifiante. Si l'on passe en revue la dizaine de protagonistes des deux derniers chapitres, on constate que les choses tournent globalement bien et qu'ils dépassent la situation délétère à laquelle ils étaient initialement confinés. L'affirmation de Daniel Heath Justice concernant le corpus autochtone fonctionne donc aussi pour les autres productions au Canada: «Les histoires nous aident à comprendre que les autres en dehors de nous ont des identités, désirs, peurs et sentiments, et que nos propres comportements peuvent soit enrichir leur existence, soit l'amoindrir» (2018, p. 77). Qu'il s'agisse de Mireille et de sa victime dans *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, de Jack et Ma dans *Room*, des femmes mennonites dans *Women Talking*, de Marie Desneige dans *Il pleuvait des oiseaux*, de Will dans *Through Black Spruce* ou de Lisa dans *Monkey Beach*, tous leurs parcours se ferment sur leur réussite, parfois incomplète, à se soustraire au joug de l'abjection. Il en ressort qu'une lecture empathique est source de contentement: la justice est rétablie, les victimes d'autrefois, avec lesquelles nous avons tissé des liens, parviennent au bout du compte à s'épanouir. «Plus nos imaginaires sont expansifs, plus est profonde notre capacité à l'empathie, plus nos relations et communautés ont des chances d'être saines» (*ibid.*).

Une appréhension du corpus à partir de l'analyse notionnelle, moins intuitive, mais accessible néanmoins, est tout aussi gratifiante. D'après Claire Lozier, c'est par leur portée subversive que l'abject et le sublime flattent les consommatrices d'art, car ils sont tous deux « à la fois frontières, dépassement des limites, représentations de l'illimité et de l'informe » (2012, p. 23). En parcourant le premier chapitre, on note cependant que, bien que stimulants, les récits qui séjournent dans l'horreur génèrent plutôt des sentiments d'insatisfaction ou de tristesse que de jouissance artistique : on peut se révolter contre les tortures perpétrées par Bruno dans *Les sept jours du talion* ou apprendre à lire les signes avant-coureurs d'un génocide grâce à *Kigali*, mais ces récits subversifs suscitent surtout admiration malsaine et malaise existentiel. Cela est aussi vrai, bien que de manière différente, pour l'appréhension du sublime tel que je l'ai étudié dans le deuxième chapitre. Hormis *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, qui entremêle explicitement les deux notions, les autres récits examinés restent difficiles d'accès. Qu'il s'agisse de la fragmentation poétique de *Kuessipan* ou de la narration en toiles d'araignées de *O homem duplicado / Enemy*, tant l'*hupsos* que le *deinos* – ce vide fugitif qui nous « amoindrit jusqu'au néant » (Schopenhauer, [1818] 1909, p. 211) – font que le sublime se mérite : ce n'est que *volontairement* que l'on peut l'identifier et dépasser la terreur qu'il provoque. En outre, tous les personnages susceptibles de véhiculer le sublime ont été, précédemment, abjectés par la société ou une action répréhensible. Que l'on pense à Will, dans *Through Black Spruce*, aux protagonistes de *Room*, ou encore à Mireille et Laurier dans *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, aux protagonistes innus de *Kuessipan* et haisla de *Monkey Beach*, et enfin aux femmes mennonites de *Women Talking*, celles et ceux qui s'érigent, à la fin des récits, en corps qui comptent étaient préalablement placés dans l'enfer de l'abjection.

Dans la première moitié de l'ouvrage, je me suis donc concentrée sur l'un, puis l'autre des concepts, appréhendés de manière monolithique – ce qui ne signifiait pas que l'autre notion était absente, mais qu'elle n'y était pas centrale. Dans la seconde moitié, j'ai dédoublé l'étude pour m'attaquer à l'« abject sublime » en tant que tel : j'ai voulu montrer que leur collaboration enrichit encore la réception des œuvres et permet d'envisager la place que le corpus littéraire et filmique canadien ménage à la personne humaine – vis-à-vis de la société d'une part, et de l'univers naturel de l'autre. Je me suis d'abord plongée dans la révolte individuelle

des corps abjectés, c'est-à-dire de ces êtres humains qui, d'après la *doxa*, ne comptent pas. Dans ces récits évoluent des minorités dont la voix fait dérailler la fabrique de l'abjection. Dans *Room*, il s'agissait d'un enfant, fruit du viol de sa mère, séquestrée pendant sept ans dans un abri de jardin. En découvrant le « vrai monde », Jack décompose progressivement les vertus magiques de « Room », qui l'a vu naître ; quant à Ma, elle parvient, dans les creux, à se reconstruire. Dans *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, plusieurs personnages qui protégeaient un secret abject parviennent à s'en émanciper et à retrouver la paix intérieure. Leur victime, Laurier Gaudreault, qui de sublime avait été jeté dans l'abjection, obtient finalement réparation. Enfin, avec le « récit d'imagination » *Women Talking*, on voyage dans la colonie mennonite de Bolivie où des femmes et enfants torturées trouvent une issue, certes terrifiante, à des attaques impunies. Grâce à ces œuvres, les corps brutalisés trouvent une manière de s'affranchir de leur condition abjecte et, ce faisant, s'érigent en corps sublimes. Le sublime se matérialise ici dans l'inventivité et les ressources inépuisables de ces personnages pour obtenir ou donner réparation. Ces œuvres offrent un spectacle où, laborieusement, le sublime se superpose à l'abjection des corps pour la court-circuiter.

Bien qu'ils appartiennent à la littérature populaire, les trois romans analysés dans le dernier chapitre ont provoqué des analyses labyrinthiques du fait de la densité des descriptions et représentations de la nature. Plus qu'un simple décor, ses ramifications infléchissent le sort des protagonistes humains tout en résistant, vigoureusement, à des interprétations binaires ou balisées. Même si *Il pleuvait des oiseaux* semble plus facilement abordable pour la critique occidentale, la mise en abyme des peintures apocalyptiques laissées par Boychuck ainsi que la place accordée aux témoignages du soulèvement sublime confèrent une belle densité à ce récit. *Through Black Spruce* évoque la solution que choisit le narrateur pour communiquer avec ce qui l'entoure. On en vient presque à se demander si ce n'est pas elle, la nature, le moteur de l'abjection et du sublime dans ce récit, puisqu'elle semble les générer à son gré. Enfin, *Monkey Beach* pousse à son extrême l'entrelacs entre la personne humaine et la nature par le truchement de la narratrice haisla, qui donne corps et voix aux différents êtres naturels qui s'adressent à elle. Le film réitère puissamment cette coconstruction tout en rappelant l'injonction à respecter les êtres-autres-qu'humains et à trouver la voie de la résurgence.

Ces textes s'escriment donc à éduquer et à faire réfléchir en ménageant, dans les recoins d'histoires parfois rocambolesques, un espace depuis lequel soupeser des réactions et solutions inattendues et révolutionnaires. Il n'est ainsi pas étonnant que Steven Shaviro affirme que le but de la théorie (soit-elle littéraire ou filmique) devrait être d'informer le grand public sur les choses abjectes :

Aucune sorte de domination n'est définitive : toute structure nourrit, en son cœur, les forces qui la mèneront potentiellement à sa destruction. Pour Deleuze et Guattari tout comme pour Foucault, le but de la théorie est de s'opposer à la finalité des structures profondes afin d'éveiller et d'amplifier les forces du changement potentiel ([1993] 1994, p. 23).

Pour lui, la théorie n'a pas pour fonction de « re-présenter la réalité », ni de « critiquer des re-présentations de la réalité », mais de construire « une nouvelle affirmation de la réalité, positive celle-ci » (*ibid.*, p. 24). Le potentiel des œuvres autochtones et de ces autres récits qui critiquent les injustices systémiques éclairerait ainsi l'importance d'ouvrir des portes dérobées, autrefois impensables ou inimaginables. Quand on traite de l'exploitation de femmes mennonites ou du génocide au Rwanda, quand on explore les conséquences de l'homophobie et du racisme, quand on examine les effets délétères de la colonisation et des pensionnats, ce n'est pas dans le seul but de parler, du fond de notre fauteuil, de l'abjection injuste que nos sociétés projettent sur des personnes innocentes et vulnérables : en re-présentant ces réalités abjectes, on cherche peut-être surtout à stimuler et à redonner la parole à celles et ceux qui, justement, n'attendent que de sublimer leur situation. En plaçant des problèmes éthiques dans un « laboratoire de jugement moral » (à la Ricœur), les récits nous obligent à une « remise en question constante » (Roche, 2008, p. 332) de ce qui est naturalisé ou semble naturel. Cet impératif de récuser nos acquis, de remobiliser nos connaissances, esprits, âmes et corps pour appréhender la vie d'une autre manière, plus juste, plus créative, est au cœur de la pensée posée clairement par Leanne Betasamosake Simpson dans *As We Have Always Done* : « Les personnes ont la responsabilité de générer du sens à l'intérieur de leurs propres vies ; elles ont la responsabilité d'engager leurs pensées [*minds*], leurs corps et leurs esprits [*spirits*] à cette pratique de générer du sens » (2017, p. 156).

Comme je le montrerai dans le second volume de cette étude, l'entrelacs ouroborique de l'abjection sublime ébranle durablement

lectrice et public, les sort de l'apathie vague et de l'avidité dégoûtée avec lesquelles iels consomment l'art. En cela, ces récits produits au Canada abordent directement la responsabilité, souvent oubliée, de toute personne humaine. Dans les trois premiers chapitres, respectivement consacrés à *Indian Horse*, *Life of Pi* et à la constellation *The Handmaid's Tale*, j'éclairerai comment les artistes repensent leurs pratiques esthétiques et éthiques de manière à les rendre *à la fois* abjectes et sublimes. Plus aucune polarisation, mais une liberté aussi totale que déroutante de la pensée et de l'action de protagonistes fascinants. Les deux autres chapitres traiteront de ces réalisateurs que j'appelle les « rois de l'ouroboros », Denis Villeneuve et David Cronenberg, que l'appréhension paradoxale car simultanée des deux notions érige au rang de génies sur la scène internationale.

Gagné par le pouvoir du sublime, [nous avons] su, à travers les épreuves, endurer le danger et découvrir en [nous] des cimes insoupçonnées. L'accès à un autre monde que celui des mesures ordinaires [nous] est alors ouvert, mais il [nous] aura fallu, pour cela, franchir un certain nombre de seuils et se résoudre à des pertes (Flécheux, 2018, §1).

Ces pertes, une fois acceptées, accueillent l'émergence d'une pensée qui touche des sommets et diffracte un potentiel de jouissance artistique rare, encore décuplé par les personnes qui transcrivent les textes. Les graines de ce potentiel sont semées, il s'agira maintenant de les nourrir.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire étudié

- BALLARD, James, *Crash!*, New York, Picador, [1973] 2017.
- BARCELO, François, *Cadavres*, Paris, Gallimard, 1998.
- BOUCHARD, Michel Marc, *La nuit au Laurier Gaudreault s'est réveillé*, Ottawa, Leméac, 2019.
- BOYDEN, Joseph, *Through Black Spruce*, Toronto, Penguin Random House, [2008] 2009.
- COURTEMANCHE, Gil, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Éditions du Boréal, [2000] 2002.
- DONOGHUE, Emma, *Room*, Toronto, Harper Collins Publishers, [2010] 2012.
- FONTAINE, Naomi, *Kuessipan. À toi*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.
- MICHAUD, Andrée, *Mirror Lake*, Montréal, Québec Amérique, 2006.
- ROBINSON, Eden, *Monkey Beach*, Toronto, Vintage Canada Editions, [2000] 2001.
- SARAMAGO, José, *L'autre comme moi*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Éditions du Seuil, [2002] 2005.
- SAUCIER, Jocelyne, *Il pleuvait des oiseaux*, Montréal, Éditions XYZ, [2011] 2022.
- SENÉCAL, Patrick, *Les sept jours du Talion*, Lévis, Éditions ALire, 2002.
- SOUCY, Gaétan, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, [1998] 2000.
- TOEWS, Miriam, *Women Talking*, Toronto, Vintage Canada Editions, [2018] 2019.

Corpus filmique étudié

- ABRAHAMSON, Lenny, *Room*, Element Pictures, 2015.
- ARCHAMBAULT, Louise, *Il pleuvait des oiseaux*, Les Films Outsiders, 2019.
- CANUEL, Érik, *Lac Mystère*, Novem, 2013.
- , *Cadavres*, Zoofilm, 2008.
- CRONENBERG, David, *Crash*, Alliance Communications/Recorded Picture Company, 1996.
- DOLAN, Xavier, *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, Canal+/VVS Films/Productions Nanoby Québecor, 2022-2023.

- FAVREAU, Robert, *Un dimanche à Kigali*, Equinox Production, 2006.
- LAVOIE, Simon, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, GPA Films, 2017.
- MCKELLAR, Don, *Through Black Spruce*, Serendipity Point Films, 2018.
- PODZ, *Les sept jours du Talion*, Go Films, 2010.
- POLLEY, Sarah, *Women Talking*, Orion Pictures, 2022.
- TODD, Loretta, *Monkey Beach*, Entertainment Pictures, 2020.
- VERREAULT, Myriam, *Kuessipan*, Max Films Media, 2019.
- VILLENEUVE, Denis, *Enemy*, Entertainment One, 2013.

Sitographie

- Blogue de Naomi Fontaine : <http://innutime.blogspot.com/> (consulté le 5 mai 2025).
- Sur Sasquatch : Nicki THOMAS, « Sasquatch », 21 janvier 2007, [En ligne], [<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sasquatch>] (consulté le 1^{er} avril 2025).

Critique générale

- ARYA, Rina, *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- AUDI, Paul, *Créer. Introduction à l'esthétique*, Lagrasse, Verdier poche, 2010.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BATAILLE, Georges, « La littérature et le mal » [1957], *Œuvres complètes*, vol. 9, Paris, Gallimard, 1979.
- , « La part maudite » [1949], *Œuvres complètes*, vol. 7, Paris, Gallimard, 1976, p. 17-179.
- , « Métamorphose » [1929], *Œuvres complètes*, vol. 1 : *Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 208-209.
- , « L'abjection et les formes misérables » [1934], *Œuvres complètes*, vol. 2 : *Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 217-221.
- BAUDRILLARD, Jean, « Le continent noir de l'enfance », *Libération*, octobre 1995.
- BAUMAN, Zygmunt, *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- BOOTH, Wayne C., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California, 1988.
- BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- BOUVERESSE, Jacques, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 95-145.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an Introductory Discourse Concerning Taste; and Several Other Additions*, Cambridge, Cambridge University Press, [1757] 2014.

- BUTLER, Judith, *The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind*, New York/Londres, Verso, 2020.
- , *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, New York/Londres, Routledge, 1993.
- CARROLL, Noël, *Philosophy and the Moving Image*, Oxford, Oxford University Press, 2021.
- , *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York/Londres, Routledge, 1990.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982.
- CREED, Barbara, *Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, New York/Londres, Routledge, 2022.
- DESCOMBES, Vincent, «Grandeur de l'homme moyen», dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 291-308.
- DILLON, Grace L., *Walking the Clouds. An Anthology of Indigenous Science-Fiction*, Tucson, University of Arizona Press, 2012.
- DOUGLAS, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres/New York, Routledge, [1966] 2002.
- FALARDEAU, Éric, *Le corps souillé. Gore, pornographie et liquides corporels*, Montréal, L'Instant même, 2019.
- FANON, Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, [1968] 1970.
- FLÉCHEUX, Céline, «Introduction. Embarquement pour le sublime. Sens et fonctions d'un concept», dans Pierre-Henry FRANGNE, Céline FLÉCHEUX et Didier LAROQUE (dir.), *Le sublime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 7-32.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. I: *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GIRARD, René, *De la violence à la divinité*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2007.
- HUBERMAN, Isabella, *Histoires souveraines. Poétiques du personnel dans les littératures autochtones au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.
- JOSEPH, Bob et Cynthia F. JOSEPH, *Indigenous Relations – Insights, Tips and Suggestions to Make Reconciliation a Reality*, Indigenous Relations Press, 2019.
- JOST, François, *Les nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Paris, Bayard, 2015.
- JUSTICE, Daniel Heath, *Why Indigenous Literatures Matter*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2018.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

- LACAN, Jacques, *La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- LAPORTE, Dominique, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1978.
- LAUGIER, Sandra, « Concepts moraux, connaissance morale », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 147-191.
- LEACH, Jim, *Film in Canada*, Don Mills, Oxford University Press, 2011.
- LOZIER, Claire, *De l'abject et du sublime. Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Lausanne, Peter Lang, 2012.
- LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §23-29)*, Paris, Galilée, 1991.
- MEAGER, Michelle, « Jenny Saville and a feminist aesthetics of disgust », *Hypatia*, vol. 18, n° 4, printemps-été 2003, p. 23-41.
- PAPILLON, Joëlle, « Repenser les rapports entre humains et nature : visions écopolitiques de la littérature autochtone contemporaine », *Quebec Studies*, n° 63, 2017, p. 57-76.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- RIENDEAU, Pascal, *Regards sur le monde. Conflits éthiques et pensée romanesque dans la littérature française contemporaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023.
- ROCHE, David, *L'imagination malsaine. Russell Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, t. III, traduit de l'allemand par Auguste Burbeau, Paris, Félix Alcan, [1818] 1909.
- SHAVIRO, Steven, *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota, [1993] 1994.
- SHAW, Philip, *The Sublime*, Londres/New York, Routledge, 2006.
- SHKLOVSKY, Viktor, « Art, as device » [1917], traduit du russe en anglais par Alexandra Berlina, *Poetics Today*, vol. 36, n° 3, septembre 2015, p. 151-174.
- SIMARD, Catherine, « Le miroir s'est brisé : *Edipe a vieilli*. Amorce d'une réflexion sur le vieillissement et l'altérité », *Santé mentale au Québec*, vol. 12, n° 1, 1987, p. 47-54.
- SIMPSON, Leanne Betasamosake, *Cartographie de l'amour décolonial*, traduit de l'anglais par Natasha Kanapé Fontaine et Arianne Des Rochers, Montréal, Mémoire d'encrier, [2013] 2018.
- , *As We Have Always Done. Indigenous Freedom Through Radical Resistance*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2017.
- , « Indigenous resurgence and co-resistance », *Critical Ethnic Studies*, vol. 2, n° 2, automne 2016, p. 19-34.
- TUCK, Eve, et Wayne YANG, « Decolonization is not a metaphor », *Decolonization. Indigeneity, Education, and Society*, vol. 1, n° 1, 2012, p. 1-40.
- TYLER, Imogen, *Revolted Subjects. Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*, Londres/New York, Zed Books, 2013.
- , « Against abjection », *Feminist Theory*, vol. 10, n° 1, 2009, p. 77-98.

- VARIKAS, Éleni, *Les rebuts du monde. Figures du paria*, Paris, Stock, 2007.
- VIZENOR, Gerald, *Manifest Manners. Post-Indian Warriors of Survivance*, Lincoln, University of Nebraska Press, [1994] 1999.
- VOWEL, Chelsea, *Écrits autochtones. Comprendre les enjeux des Premières Nations, des Métis et des Inuit au Canada*, traduit de l'anglais par Mishka Lavigne, Montréal, Éditions Nota bene, 2021.
- WILLIS, Louis-Paul, *Everything You Always Wanted to Know About Literature but Were Always Afraid to Ask Žižek*, Durham, Duke University Press, 2017.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, Paris, Éditions Climat, 2004.

Critiques sur le corpus étudié

- AMORIN-RAHLA, Silvia, « José Saramago : du questionnement identitaire à la mise en question de l'identité humaine », dans Rita OLIVIERI-GODET (dir.) *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 377-391.
- BEAUDOIN, Karine, « Mobilité, liberté et mort dans l'œuvre de Jocelyne Saucier », *Voix plurielles*, vol. 18, n° 2, 2021, p. 127-139.
- BERIAULT, Janie, « The gothic landscape in Eden Robinson's *Monkey Beach* : cultural negotiations between Native and non-Native knowledge systems », *Canadian Journal of Native Studies*, vol. 36, n° 2, 2016, p. 1-13.
- BROTTMAN, Mikita, et Christopher SHARRETT, « The end of the road : David Cronenberg's *Crash* and the fading of the West », *Literature and Film Quarterly*, vol. 30, n° 2, 2002, p. 126-132.
- CALDER, Alison, « *Through Black Spruce* », *Canadian Ethnic Studies*, vol. 40, n° 3, 2008, p. 208-210.
- CARACCILO, Marco, « Two child narrators : Defamiliarization, empathy, and reader-response in Mark Haddon's *The Curious Incident* and Emma Donoghue's *Room* », *Semiotica*, n° 202, 2014, p. 183-205.
- COPLAND, Sarah, « Truth and reconciliation and narrative ethics, forms, and politics », *Journal of Narrative Theory*, vol. 51, n° 2, été 2021, p. 229-260.
- CREED, Barbara, « The *Crash* debate : Anal wounds, metallic kisses », *Screen*, vol. 39, n° 2, 1998, p. 175-179.
- DEFRAEYE, Julien, « Chronotopie du lieu-mort chez Jocelyne Saucier », dans Ariane BRUN DEL RAE, Isabelle KIROUAC MASSICOTTE et Mathieu SIMARD (dir.), *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Ottawa, Éditions David, 2018, p. 83-98.
- DEFRAEYE, Piet, « The Rwandan genocide in film, and *A Sunday in Kigali* : Watching with a pierced eye », *Imagination*, vol. 4, n° 1, 2013, p. 82-105.
- DESJARDINS, Louise, « Jocelyne Saucier : le plaisir d'allumer des feux », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité québécoise*, n° 148, hiver 2012, p. 6-8.
- DONOHUE, Micah K., « The paradox of Bazinian adaptation : Translation and fidelity in Saramago's *The Double* and Villeneuve's *Enemy* », *Adaptation*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 171-186.

- DURAND-ROUS, Caroline, «Flowing with the stream: Real and magical waters in Joseph Boyden's *Through Black Spruce*», dans Caroline DURAND-ROUS et Margot LAUWERS (dir.), *Weaving Words Into Worlds*, Vernon Art and Science INC, 2023, p. 45-65.
- FERNANDEZ-MORALES, Marta, et María Isabel MENÉNDEZ-MÉNENDEZ, «Sarah Polley's take on the Me Too moment: adapting *Women Talking* to the big screen», *Adaptation*, 2023, p. 1-20.
- FÖDVÁRY, Kinga, «In search of a lost future: the posthuman child», *European Journal of English Studies*, vol. 18, n° 2, 2014, p. 207-220.
- FREITAG, Gina, et André LOISELLE, «Tales of terror in Quebec popular cinema: the rise of the French language horror film since 2000», *American Review of Canadian Studies*, vol. 43, n° 2, 2013, p. 190-203.
- GAERTNER, David, «“Something in Between”: *Monkey Beach* and the Haisla Return of the Repressed», *Canadian Literature*, vol. 225, été 2015, p. 1-18.
- GERVAIS, Bertrand, «L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy», *Voix et images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 384-393.
- GRANT, Michael, «Crimes of the Future», *Screen*, vol. 39, n° 2, été 1998, p. 180-185.
- GLISTA, Victoria, «Miriam Toews' *Women Talking* and the embodied life of feminist nonviolence», *Contemporary Women's Writing*, vol. 17, n° 1, mars 2023, p. 95-109.
- HARPOLD, Terry, «Dry leatherette: Cronenberg's *Crash*», *Postmodern Culture*, vol. 7, n° 3, mai 1997.
- HÄRTING, Heike, «Global humanitarianism, race, and the spectacle of African corpse in current Western representations of the Rwandan genocide», *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 28, n° 1, 2008, p. 61-77.
- HITCHCOTT, Nicki, «The (un)believable truth about Rwanda», *Australian Journal of French Studies*, vol. 56, n° 2, 2019, p. 199-215.
- KEHLER, Grace, «Becoming divine women: Miriam Toews' *Women Talking* as parable», *Literature and Theology*, vol. 34, n° 4, décembre 2020, p. 408-429.
- KISS, Miklós, et Steven WILLEMSSEN, *Impossible Puzzle Films. A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, 2016, Édinburgh, Edinburgh University Press.
- LAK, Zishad, «Le chronotope de la résurgence dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine, *Elle et nous* de Michel Jean et *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Borderleau», dans Ariane BRUN DEL RAE, Isabelle KIROUAC MASSICOTTE et Mathieu SIMARD (dir.), *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Ottawa, Éditions David, 2018, p. 209-228.
- LAROCHELLE, Claudia, «Entretien avec Naomi Fontaine», *L'Actualité*, Montréal, vol. 43, n° 2, février 2018, p. 82.
- LORENZI, Lucia, «“Am I not OK?” Negotiating and re-defining traumatic experience in Emma Donoghue's *Room*», *Canadian Literature*, vol. 228-229, printemps-été 2016, n. p.

- MARCUS, Amit, « Recycling of doubles in narrative fiction of the twentieth and early twenty-first centuries », *Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 11, n° 2, juin 2013, p. 187-217.
- MCGINN, Colin, « *The Fly* and the human – Ironies and disgust », *The Philosophy of David Cronenberg*, Lexington, University Press of Kentucky, 2012, p. 9-23.
- MONAHAN, Barry, *The Films of Lenny Abrahamson. A Filmmaking of Philosophy*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.
- PASCAL, Marie, *De l'exclusion à l'abjection. Lisières et bas-fonds dans la transcréation québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.
- , « Non au père ! La paternité défaillante dans la transcréation québécoise », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 30, n° 1, juin 2023, p. 123-144.
- , « La transcréation du fragment décolonial : expérimenter dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine (2011) et Myriam Verreault (2019) », *Transcr(é)ation*, vol. 1, été 2022, p. 1-19.
- , « Le *Chronos* contaminé dans deux transcréations d'Érik Canuel : *Cadavres et Lac Mystère* », *Dalhousie French Studies*, n° 121, été 2022, p. 89-101.
- , « Érik Canuel, transcréateur : *Le survenant* et autres transcréations filmiques », *Voix plurielles*, vol. 17, n° 1, 2020, p. 207-212.
- , « Xavier Dolan : transcreating *Tom à la ferme* and *Juste la fin du monde* », dans Andrée LAFONTAINE (dir.), *ReFocus. The Films of Xavier Dolan*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2019, p. 136-155.
- REDEKOP, Magdalene, *Making Believe. Questions about the Mennonites and Art*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2020.
- RODLEY, Chris (dir.), *Cronenberg on Cronenberg*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1992.
- SARAMAGO, José, « Is it time to return to the author? Between omniscient narrator and interior monologue », *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*, vol. 2, n° 3, 2000, p. 1-5.
- SNAUWAERT, Maïté, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain », *@naïses*, vol. 2, n° 3, 2007, p. 105-119.
- SOPER-JONES, Ella, « The fate of the Oolichan : Prospects of eco-cultural restoration in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 44, n° 2, 2009, p. 15-33.
- STEFFLER, Margaret, « Breaking patriarchy through words, imagination, and faith : The hayloft as Spielraum in Miriam Toews' *Women Talking* », *Canadian Literature*, vol. 243, 2020, p. 61-78.
- STUNDEN, Sarah, « Past as presence and the promise of futurity in Eden Robinson's *Monkey Beach* », *Studies in the Novel*, vol. 54, n° 4, hiver 2022, p. 390-409.
- UE, Tom, « An extraordinary act of motherhood : A conversation with Emma Donoghue », *Journal of Gender Studies*, vol. 21, n° 1, 2012, p. 101-106.
- VAILLANCOURT, Marie-Ève, « Un héritage à habiter. Lecture géopoétique de *Kuessipan*. À toi et "Puamun, le rêve" de Naomi Fontaine », *Habitations. Imaginaires et réalités autochtones*, vol. 47, n° 1, 2017, p. 25-34.

VERMA, Khushboo, et Nagendra KUMAR, « Breaking the cycle: resisting violence and reclaiming voices in Sarah Polley's *Women Talking* (2022) », *Quarterly Review of Film and Video*, 3 novembre 2023, p. 1-15.

Table des matières

Introduction	9
Deux sensations paradoxales incubées par l'artiste	10
Enseignement et empathie	14
Corpus et structure	17
 CHAPITRE I	
L'abjection, l'horreur	21
1. <i>Crash!</i>	25
Blessure érotique	26
Fluides corporels de la crise	27
Créativité du sperme	29
2. <i>Les sept jours du talion</i>	32
Corps souillé, corps-rien	33
Les sept jours de l'abject	36
Des monstres	39
3. <i>Un dimanche à la piscine à Kigali</i>	41
Deux fléaux rwandais	43
Torture et jouissance	46
L'abject tiers-mondiste	50
4. <i>Mirror Lake et Cadavres</i>	53
Des cadavres en veux-tu en voilà!	54
<i>Cadavres</i> : « peut-être pères » et fresque pornographique	56
<i>Mirror Lake</i> : du stade du miroir au puzzle brisé	58
 CHAPITRE 2	
Le sublime, la terreur	65
1. <i>Kuessipan</i>	69
Fragmenter la vérité coloniale	71
Langue et <i>Nutshimit</i> ancestraux	75
Décoloniser: résistance radicale et amour décolonial	77

2. <i>O homem duplicado (L'autre comme moi) / Enemy</i>	81
Formuler des hypothèses insatisfaisantes	83
Plonger dans les défis narratifs	86
Coïncidence inouïe et toile des possibles	90
3. <i>La petite fille qui aimait trop les allumettes</i>	93
Mort et transcendance du Père-dieu	94
Narratrice illisible et pensée écocritique	97
De trop aimer les allumettes...	100

CHAPITRE 3

Les corps qui comptent	107
1. <i>La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé</i>	109
Des identités frappées par l'abjection	111
Co-invalidation et acte de bravoure	116
2. <i>Room</i>	124
Esprit illisible, dissonance et traumatisme	125
D'un sous-texte abject à la sublimation	131
3. <i>Women Talking</i>	137
Les femmes sont-elles des animaux?	139
Coconstruction et prise en charge du destin	146
August, point focal sublime des femmes qui parlent	152

CHAPITRE 4

Les corps naturels	159
1. <i>Il pleuvait des oiseaux</i>	161
Le naturel et le sauvage	162
Grands feux et légende de Boychuck	165
L'intermédialité, l'amour et la mort	169
2. <i>Through Black Spruce</i>	174
Nature malveillante	176
Nature indifférente	179
Nature amie	182
Mauser parlant et paranormal	186
3. <i>Monkey Beach</i>	190
Connaissance intime de la nature	193
Interactions avec la nature	197
Expression du cosmos décolonial	207

Conclusion	217
-------------------	------------

Bibliographie	223
----------------------	------------

