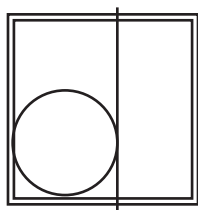


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

DE L'EXALTATION
À LA MÉTAMORPHOSE :
LES RELATIONS DU SUJET
À LA NATURE EN LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ dresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2024 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal – 4^e trimestre 2024

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

PDF 978-2-925269-15-1

EPUB 978-2-925269-16-8

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Folio infographie

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

DE L'EXALTATION À LA MÉTAMORPHOSE : LES RELATIONS DU SUJET À LA NATURE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION
DE SARA GARNEAU ET ÉLISE LEPAGE

SARA GARNEAU ET ÉLISE LEPAGE 7
De l'exaltation à la métamorphose : les relations du sujet à la nature
en littérature québécoise contemporaine

ÉTUDES

Origines et paysage

CLAUDIA GAUTHIER
Le paysage comme direction de l'existence dans *Le Temps qui m'a manqué* 31
FLORENCE BORDELEAU-GAGNÉ
Campagne, fleuve, femmes et bêtes dans *Expo Habitat* (2018),
et *Mouron des champs* (2022) de Marie-Hélène Voyer 55

Exaltations

ÉLISE LEPAGE
De l'exaltation : une lecture écoféministe de deux romans
d'Anaïs Barbeau-Lavalette 73
MENDEL PÉLADEAU-HOULE
Fenestrolgie et bio-poétique de l'attention chez Dominique Fortier
et Hélène Dorion 89

Fusions et destructions

MARIE PASCAL
Entre le « grand territoire » et l'amour décolonial – *Nirliit* et *Uvanga* 105
SARA BÉDARD-GOULET
Habiter la crise écologique dans *Indices des feux* d'Antoine Desjardins 125
ALIX BORGOMANO
« Devenir tout, détruire tout, exploser » : corps-à-corps avec la nature,
lutte pour la survie et poétique de la déflagration dans la poésie québécoise
contemporaine (Desmeules, Lafleur, Morin) 141

Métamorphoses

LAURA LAFRANCE

Corporalité féminine et communion avec la nature dans *Le Corps des bêtes*
et *Blanc résine* d'Audrée Wilhelmy 165

JULIEN DEFRAEYE

Vers un *devenir-proie*? Chasse et oppression dans *Le Lièvre d'Amérique* (2020)
de Mireille Gagné 185

Entretiens

SARA GARNEAU

Immersion dans la nature, pistage et création littéraire. Entretien avec
Anne-Marie Desmeules 201

SARA GARNEAU

En écho du vivant. Entretien avec Mireille Gagné 209

Postface

SARA GARNEAU ET ÉLISE LEPAGE

De l'étonnement. Postface 223

ANALYSES

MARTIN MICHEL, CHIARA ZAMPIERI ET DAVID MARTENS

Une arche de vanité ou le miroir ironique de la mélancolie. Éric Chevillard,
un écrivain au Museum d'histoire naturelle 227

SIMON LEVESQUE

Une écriture du regard instrumenté pour attester des sans-voix :
analyse intermédiaire de *Fantômes dans la rue* de J.M.G. Le Clézio 249

MOHAMED TAIEBINE

Sur ma mère ou l'enjeu mnésique et narratif benjellounien entre confabulation,
fiction, oublis et remémorations factuelles 273

PIERRE-ADRIEN MARCISSET

Du principe d'ambivalence chrétien à la « Distance ontologique »
de Hans Blumenberg 295

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices
Résumés / Abstracts



De l'exaltation à la métamorphose : les relations du sujet à la nature en littérature québécoise contemporaine

SARA GARNEAU ET ÉLISE LEPAGE

De nouvelles modalités de relation à la nature

Une nouvelle conscience des rapports qui unissent le sujet aux autres formes de vie émerge dans le sillage des mouvements écocritique ou écopoétique aux États-Unis dans les années 1970 (William Rueckert, Lawrence Buell, etc.) avant de se répandre en Europe (Pierre Schoentjes, Riccardo Barontini, Sara Buekens, Daniel Finch-Race, etc.) et au Canada (Greg Garrard, Stephanie Posthumus, Jonathan Hope, Élise Lepage, Julien Defraeye, Elspeth Tulloch, Jenny Kerber, etc.). La présence accrue de préoccupations pour l'environnement et le désir de dépasser l'anthropocentrisme poussent les auteurs contemporains à développer différentes modalités de représentation leur permettant d'exprimer des rapports sensibles aux altérités autres qu'humaines. De ce fait, ils explorent de nouvelles images pour traduire des relations qui entremêlent à la fois des connaissances sur les autres êtres ou éléments, et une prise de conscience des liens et des réseaux qui les réunissent. Dès lors, le sujet ne se situe plus seulement dans une relation de domination, de maîtrise ou d'observation de la nature perçue comme arrière-plan de ses actions : le sujet est à envisager dans un rapport de co-existence, souvent de co-dépendance avec ces altérités autres qu'humaines. Sa posture change, délaissant les schèmes verticaux de la domination pour ceux indiquant une expansion et une ouverture à la nature : extase, exaltation, désir de communion ou de fusion, voire de métamorphose. Le sujet découvre des analogies entre les différents règnes, métaphorise certains éléments, en personnifie ou en érotise d'autres. Plus encore, ce renouvellement des relations à la nature ancre solidement le sujet dans un espace ou un territoire concret et l'encourage à être attentif à des processus, des déplacements, des transformations qui s'inscrivent souvent dans la durée. Ces motifs déplacent les frontières entre l'humain et son environnement telles qu'elles ont été pensées dans les sociétés occidentales jusqu'ici. C'est à partir du constat de la prégnance de ces motifs

dans la littérature québécoise et les littératures autochtones contemporaines que l'idée de ce dossier a pris forme.

Panorama historique

Jusque vers l'entre-deux-guerres, la relation à la nature se caractérisait par la proximité. La plupart du temps signe de labeur, elle s'imposait avec évidence au quotidien. Qu'il s'agisse de l'archétype du colon ou de l'agriculteur qui défriche puis cultive sa terre, ou du coureur des bois qui sillonne les pays d'en haut pour faciliter le commerce des fourrures ou le repérage de chantiers forestiers, dans la littérature du terroir qui prévalait jusqu'alors, la nature était principalement envisagée comme un ensemble de ressources dans lequel puiser. Par ailleurs, on l'associait aux difficultés du climat et des milieux qu'elle présentait (tourbières, forêts aussi denses qu'immenses, côtes escarpées, etc.). Il semble qu'il aura fallu attendre que la nature soit quelque peu mise à distance de la vie de tous les jours pour la majeure partie de la population pour qu'elle suscite un intérêt renouvelé : de nouvelles façons de penser les relations entre nature et subjectivité, de nouvelles images et dynamiques d'interaction apparaissent progressivement dans les dispositifs littéraires.

La modernité de la littérature québécoise se manifeste quelque peu tardivement, autour notamment du motif de l'arrivée en ville. Si *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy en est sans doute l'exemple paradigmatique, on remarque cependant que cette modernité du propos s'actualise dans des romans de facture réaliste au milieu du xx^e siècle, et qu'assez vite ensuite, l'œuvre de Roy s'oriente vers des représentations de la ruralité de son Manitoba natal, s'ancrant ainsi dans un territoire résolument nord-américain. À ce titre, Gabrielle Roy – contemporaine des premières préoccupations environnementales qui prennent forme autour des années 1960 – pourrait être considérée comme précurseuse d'une nouvelle sensibilité environnementale, cette dernière s'attachant à dépeindre une nature vivante, personnifiée. Son cycle d'écriture caractérisé par l'intimisme et la nordicité commence avec *Rue Deschambault* (1955)¹. En rupture avec les attentes du milieu littéraire de l'époque, ses œuvres sont dès lors traversées par un enchantement devant la nature. À travers une écriture sensible et imagée, l'écrivaine tend à doter les éléments autres qu'humains d'une intériorité. Dans *La Montagne secrète* (1961), Pierre, un artiste-peintre qui parcourt le Nord canadien, est saisi d'un coup de foudre pour une sublime montagne qui semble dotée d'une volonté. Pivot du récit, cette rencontre

1. Selon Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, le « cycle des romans intimistes ou nordiques » s'ouvrirait à partir de l'écriture de *Rue Deschambault* (1955), et se poursuivrait avec *La Montagne secrète* (1961), *La Route d'Altamont* (1966) et *La Rivière sans repos* (1970). Cf. Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 300-301.

épiphanique transforme le rapport au monde du peintre. De même, dans *Cet été qui chantait* (1972), l'autrice établit une communication animée avec d'autres formes de vie, comme le ouaouaron, l'arbre et le merle, un dialogue qui provoque l'enchantement caractéristique de l'œuvre royenne.

Dans le sillage de cette pionnière, plusieurs auteurs québécois dépeignent des moments de communion avec la nature, tels que Pierre Morency, Robert Lalonde et Louis Hamelin. Le premier décrit comme « une “extraordinaire jubilation” » le fait de ressentir dans la nature « cet éclair qui met le corps en émoi et qui saisit l'esprit d'une ivresse si rare² ». Pour Morency, cela se produit particulièrement lors de la rencontre aussi heureuse qu'inopinée avec un animal sauvage ou un végétal, ou encore lorsque le paysage semble s'ouvrir devant lui. Chez Lalonde, la relation à la nature passe entre autres par l'exploration d'une identité métissée. L'héritage autochtone inscrit la nature comme « constituante identitaire³ » du sujet, mais ceci ne va pas sans une certaine ambiguïté, comme si le sujet craignait de s'y dissoudre. Plusieurs romans de Louis Hamelin décrivent des états de présence dotés d'une « densité extraordinaire⁴ » – soit l'ineffable eccéité qui sous-titre *Betsi Larousse*. Julien Desrochers utilise le concept d'éco-épiphanie⁵ pour désigner ces instants de grâce ayant pour cadre la nature.

Depuis le tournant des années 2000 et particulièrement depuis 2010, sous l'influence d'écrivains phares comme Hamelin, on observe une recrudescence de l'intérêt pour les régions, une thématique qui avait été délaissée, à partir des années 1960, au profit du roman urbain. Cette tendance est présente autant chez des auteurs masculins (Samuel Archibald, Raymond Bock, William M. Messier)⁶ associés à ce que Benoît Melançon a appelé caricaturalement « L'école de la tchénessâ [chainsaw]⁷ » que dans les romans et nouvelles de Lise Tremblay et de Jocelyne Saucier. Chez ces autrices, bien que les relations des personnages à la

2. Pierre Morency, *L'Œil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde, tome I*, Montréal, Boréal, 1989, p. 21.

3. Emmanuelle Tremblay, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin » [en ligne], *Études françaises*, vol. 41, n° 1 (2005), p. 115 [https://doi.org/10.7202/010849ar].

4. Louis Hamelin, *Betsi Larousse ou L'ineffable eccéité de la loutre*, Montréal, XYZ (Romanichels plus), 2003 [1994], p. 123.

5. Julien Desrochers, « “Cette grâce entière, insaisissable et mystérieuse” : formes et enjeux de l'éco-épiphanie dans trois romans québécois contemporains », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (2019), p. 51-65.

6. Selon Benoît Melançon, « sans qu'on puisse toujours parler d'une filiation directe, il est possible de rapporter leur travail littéraire, du côté du roman, à celui de Louis Hamelin, d'André Major ou de Victor-Lévy Beaulieu, parfois de Réjean Ducharme ». Voir Benoît Melançon, « Fortune de la tchénessâ » [en ligne], *L'Oreille tendue* [blogue], 18 juillet 2012 [https://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/].

7. *Id.*

nature soient souvent importantes, elles sont avant tout orientées par une activité (la chasse, le tourisme, la mise en mémoire) ou une posture (le retrait) spécifiques. Dans *La Héronnière* (2003) de Tremblay, les relations à la nature se caractérisent par la chasse, le saccage et le braconnage. La nature est un actif touristique qui permet de maintenir en vie une communauté vieillissante. *Il Pleuvait des oiseaux* (2011) de Jocelyne Saucier illustre différentes postures face à la nature : si plusieurs personnages s'en servent comme refuge pour échapper à la société, pour la journaliste, elle est objet d'une mémoire traumatique qu'elle entreprend d'explorer.

Les relations à la nature et leurs représentations littéraires se métamorphosent au cours du dernier siècle : bien qu'on retrouve encore des traces des dynamiques fonctionnelles qui caractérisaient la littérature du terroir – à travers la représentation de la chasse et de la pêche, par exemple –, les interactions du sujet avec la nature dans les littératures contemporaines au Québec sont plutôt orientées vers des enjeux mémoriels, esthétiques, voir curatifs ; le sujet contemporain se tourne vers la nature afin de réaménager sa place dans le monde et de donner un sens à son existence.

Un renouveau contemporain

Est-ce parce que nos vies, aujourd'hui, nous mettent toujours davantage en contact avec des écrans, des réalités virtuelles, qu'il semblerait que des autrices, des auteurs cherchent au contraire à renouer avec la nature, à voir comment celle-ci permet de se (re)découvrir en dehors de tout ce qui fait écran au réel ? Sommes-nous saisis d'une nostalgie anticipée devant la menace des transformations environnementales, nous poussant à rendre hommage à la nature par nos récits ? Ce type de questionnement infuse la littérature québécoise depuis une dizaine d'années tout au plus. Un premier constat s'impose : un nombre élevé de nouvelles voix féminines réinventent ces relations à la nature, en fonction de différentes perspectives.

Dans les recueils de poèmes de Marie-Hélène Voyer⁸, la nature est pluri-forme selon qu'elle réfère à la vie à la ferme ou dans des espaces plus sauvages ; mais elle est éminemment liée à l'exploration de la mémoire et d'un matrimoine qui s'ancre explicitement dans le Bas-du-Fleuve. Dans ses poèmes, Noémie Pomerleau-Cloutier⁹ représente la Côte-Nord, tantôt par sa biodiversité dont elle tire des images pour évoquer des traumatismes, tantôt pour documenter des arts de faire¹⁰ et des modes de vie en prise directe avec les éléments naturels,

8. Marie-Hélène Voyer, *Expo Habitat*, Chicoutimi, La Peuplade, 2018 ; *Mouron des champs*, Chicoutimi, La Peuplade, 2022.

9. Noémie Pomerleau-Cloutier, *Brasser le varech*, Chicoutimi, La Peuplade, 2017 ; *La Patience du lichen*, Chicoutimi, La Peuplade, 2021.

10. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990 [1980].

mais désormais en voie de disparition dans les villages de pêcheurs nord-côtiers. L'écriture d'Andréane Frenette-Vallières¹¹, quant à elle, suggère une quête d'ascèse : il s'agit de mettre le corps et l'esprit à l'épreuve au sein d'une nature rêche, mais dont les menues délicatesses attendent d'être découvertes et appréciées. Chez Anne-Marie Desmeules¹², on semble à un moment limite, prêt à basculer dans un nouvel ordre dont on ignore s'il apportera un renouveau ou débouchera sur l'anéantissement. Un imaginaire de la fusion avec le milieu se développe, mais les images évoquent une certaine violence et la possibilité d'une destruction.

Du côté du roman, l'ombre du chaos, d'un imaginaire de la fin¹³ est présent également chez Christian Guay-Poliquin¹⁴, Mathieu Villeneuve¹⁵, Maude Deschênes-Pradet¹⁶, Catherine Leroux¹⁷, Elsa Pépin¹⁸, Christiane Vadnais¹⁹, Mireille Gagné²⁰ et Virginie DeChamplain²¹. Dans un cas comme dans l'autre, le récit se situe loin des grands centres urbains et les personnages doivent composer avec les contraintes de la nature. Christian Guay-Poliquin²² et Virginie DeChamplain nous entraînent dans des cabanes isolées au sein de la nature où des sujets tentent de rebâtir un monde à petite échelle après que des catastrophes aient détruits la civilisation telle qu'ils l'ont connue ; chez Christiane Vadnais, les expériences de communion avec la nature semblent se situer à la frontière entre la peur et l'épiphanie, dans un monde aux allures postapocalyptique, marqué par une fusion inquiétante, dévorante, entre les individus et leur environnement. Vadnais et Gagné explorent toutes deux la relation à l'insecte, qui leur permet d'inverser la relation de prédation, le sujet humain

11. Andréane Frenette-Vallières, *Juillet, le Nord*, Montréal, Le Noroît (Initiale), 2019 ; *Sestralles*, Montréal, Le Noroît, 2020 ; *Tu choisiras les montagnes*, Montréal, Le Noroît (Chemins de traverse), 2022.

12. Anne-Marie Desmeules, *Nature morte au couteau*, Montréal, Le Quartanier, 2021.

13. Voir les travaux de Bertrand Gervais, notamment *L'Imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais), 2009, mais aussi Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume : politique des fictions de la fin du monde, xx^e-xxi^e siècles*, Paris, Classiques Garnier (Littérature, histoire, politique 7), 2013 ; *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019 ; Michaël Foessel, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 2012.

14. Christian Guay-Poliquin, *Le Fil des kilomètres*, Chicoutimi, La Peuplade, 2013 ; *Le Poids de la neige*, Chicoutimi, La Peuplade, 2016 ; *Les Ombres filantes*, Chicoutimi, La Peuplade, 2021.

15. Mathieu Villeneuve, *Borealium Tremens*, Chicoutimi, La Peuplade, 2017.

16. Maude Deschênes-Pradet, *Hivernages*, Montréal, XYZ (Romanichels), 2017.

17. Catherine Leroux, *L'Avenir*, Québec, Alto, 2020.

18. Elsa Pépin, *Le Fil du vivant*, Québec, Alto, 2022.

19. Christiane Vadnais, *Faunes*, Québec, Alto, 2019.

20. Mireille Gagné, *Frappabord*, Chicoutimi, La Peuplade, 2024.

21. Virginie DeChamplain, *Avant de brûler*, Chicoutimi, Québec, 2024.

22. Nous référons ici au roman *Le Poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin, *op. cit.*

se trouvant littéralement dévoré. Dans *Frappabord* de Mireille Gagné, les insectes sont au centre d'une dystopie où leur puissance invasive est utilisée et manipulée par l'humain qui en fait une arme bactériologique dont il perd le contrôle. La narration adoptant par moments le point de vue de l'insecte, l'humain y devient une chaire désirable dont on peut boire goulûment le sang dans un corps-à-corps érotisé.

Pour d'autres autrices et auteurs encore, c'est véritablement la dynamique entre le sujet et la nature qui est repensée. Dans deux de ses romans, Anaïs Barbeau-Lavalette explore ses similitudes ontologiques avec d'autres formes de vie (la forêt, le fleuve), en se mettant à leur hauteur, afin d'établir une communion exaltante avec le monde. Pour ce faire, elle fait appel au discours scientifique, dans une tentative de mieux connaître et comprendre les éléments autres qu'humains, mais en évitant l'anthropomorphisme. Chez Barbeau-Lavalette, l'immersion dans la nature avive l'énergie et le désir, particulièrement le désir féminin que la narratrice se propose d'explorer et qui est symbolisé par les eaux libres du fleuve.

Quelques œuvres québécoises récentes présentent une forme d'union plus radicale avec des formes de vie autre qu'humaines (animaux, arbres). Dans *Les Fleurs sauvages n'ont de sauvage que le nom*²³, Anne-Marie Duquette invente une syntaxe particulière pour traduire la relation unique entre le personnage de Gamin et les arbres. Plusieurs autres autrices vont jusqu'à explorer les possibilités de la métamorphose, et ce, à travers des styles et des poétiques très distinctes : alors que la protagoniste d'Audrée Wilhelmy entre dans la peau des animaux²⁴ ou communie avec la Terre-Mère, celle de Christiane Vadnais se transforme en oiseau²⁵, et celles de Gagné en arbre ou encore en lièvre²⁶. Cette dernière transformation n'est pas sans évoquer celle du personnage kafkaïen Gregor Samsa. Toutefois, chez Gagné, la métamorphose tient davantage de la libération que de l'avalissement. Ce renversement de la conception de l'animalité, qui prend une valeur positive dans les œuvres contemporaines, fait écho aux préoccupations de la zoopoétique qui nous invite à revisiter nos liens avec la vie animale²⁷. Dans son ouvrage *Par-delà nature et culture*²⁸ (2005),

23. Anne-Marie Duquette, *Les Fleurs sauvages n'ont de sauvage que le nom*, Montréal, XYZ (Romanichels), 2023.

24. Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, Montréal, Leméac, 2017 et *Blanc résine*, Montréal, Leméac, 2019.

25. Christiane Vadnais, *op. cit.*, 2018.

26. Mireille Gagné, *Le Lièvre d'Amérique*, Chicoutimi, La Peuplade, 2020 et *Bois de fer*, Chicoutimi, La Peuplade, 2022.

27. Voir les travaux d'Anne Simon sur la zoopoétique, notamment le site « Animots – Carnet de Zoopoétique » [<https://animots.hypotheses.org/zoopoetique>] et l'ouvrage *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject, 2021.

28. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (NRF – Bibliothèque des sciences humaines), 2005.

l'anthropologue Philippe Descola invitait déjà à remettre en question cette dichotomie fondamentale entre nature et culture pour envisager les relations entre les « existants » en termes de continuités et discontinuités, dans un effort pour arracher les racines mêmes de l'anthropocentrisme.

Des spécificités propres au Québec

Au vu de ce panorama, est-il possible d'affirmer que les corpus québécois et autochtone ont une certaine spécificité quant à leurs représentations de la nature ? Comme nous venons de le retracer brièvement, l'histoire de la littérature québécoise suit une chronologie qui lui est propre et qui a conduit à des périodisations particulièrement contrastées : la représentation du monde agricole jusque vers le mitan du xx^e siècle, suivie par un fort retour de balancier, évacuant ce qui ne relevait pas de l'urbanité pendant toute la seconde partie du même siècle. À quelques exceptions près, il aura donc fallu attendre le début du xxi^e siècle pour assister à un retour de la nature dans les représentations littéraires – soit à peu près le même moment où les voix des littératures autochtones en français ont commencé à recueillir de véritables échos.

Sur le plan géographique, les recherches sur l'américanité du Québec ont montré que le territoire québécois a beaucoup plus en commun avec le rapport à l'espace et à la nature qui prévaut en Amérique du Nord qu'avec celui qui domine en Europe. Nous ne développons pas beaucoup cette perspective car elle a été très bien documentée et analysée au cours des années 1980-1990 dans les études sur l'américanité de la littérature québécoise²⁹.

La singularité des études littéraires québécoises quant à l'analyse des représentations et des relations à la nature serait donc à chercher du côté de l'histoire littéraire, d'un rapport ambivalent quant à l'inscription géographique (le rapport au territoire, à la dimension continentale, aux différentes strates et incarnations du colonialisme), mais également dans les approches théoriques et critiques. En effet, à la lecture des articles qui composent ce numéro, on est frappé par la grande variété de sources théoriques littéraires, philosophiques, anthropologiques, féministes qui proviennent de recherches et de réflexions menées au Québec, en France, en Belgique, aux États-Unis ou au Canada, sans oublier les perspectives qu'apportent les études autochtones. À cet égard, on pourrait d'ailleurs arguer que c'est là que se situe le caractère distinctif des études littéraires québécoises quant à ce sujet des représentations et relations

29. Jean Morency, *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique*, Montréal, Nota Bene (Terre américaine), 1994 ; *La Littérature québécoise dans le contexte américain*, Montréal, Nota Bene (Terre américaine), 2012 ; René Lapierre, *Écrire l'Amérique*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995 ; Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1998 ; mais aussi les travaux de Jimmy Thibeault.

à la nature : les références théoriques sont variées et de provenances diverses, reflétant bien la situation du Québec – une province francophone sur un continent largement anglophone –, elles sont à la confluence de l'écocritique anglo-saxonne et de l'écopoétique française et entretiennent des points communs avec chacune de ces traditions (par le rapport à l'histoire littéraire, à la langue, au territoire, par les réseaux de recherche, etc.).

Embranchements théoriques

C'est à la fois pour rendre compte de cette sensibilité et pour réfléchir à d'autres façons de concevoir nos relations à la nature que nous avons conçu ce dossier. Celui-ci s'inscrit dans le sillage des approches géographiques³⁰ qui ont émergé, puis se sont diversifiées depuis la fin des années 1980. La géopoétique, théorisée et pratiquée par Kenneth White, puis Rachel Bouvet en contexte québécois, a ainsi toujours été attentive aux relations entre le sujet et son environnement. Les approches écocritiques et écopoétiques constituent une ascendance peut-être encore plus sûre à cette réflexion. Enfin, à la lecture des articles qui composent ce dossier, deux autres orientations théoriques apparaissent : il y a tout d'abord celle qui s'inspire de la phénoménologie de Merleau-Ponty. On peut penser aux très belles lectures de Bachelard concernant les imaginaires des éléments, ou encore à la structure d'horizon et aux approches paysagères de Michel Collot. Cette influence est tantôt palpable, tantôt explicite dans plusieurs des contributions. D'autre part, on relève un intérêt pour des approches écoféministes ; fait notable : les contributions soulignent moins les apports critiques de l'écoféminisme (dénoncer la double oppression que subissent la nature et les femmes) qu'elles ne contribuent à proposer de nouvelles alternatives, images et dynamique pour penser ces relations.

Un petit nombre de motifs particulièrement stimulants ont retenu notre attention, soit l'exaltation, la communion ou la fusion avec la nature, ainsi que les métamorphoses, notamment animalières ou végétales. À la fois images et procédés narratifs, ces motifs semblent ouvrir des voies fécondes pour penser les relations du sujet à la nature en littérature contemporaine. Ils invitent à s'interroger sur leurs origines, à savoir s'ils sont tributaires de savoirs et de récits autochtones, de discours scientifiques, eschatologiques ou encore écoféministes.

30. Selon Michel Collot – qui reprend l'idée initiale d'Edward W. Soja –, « on a pu parler à partir des années 1980 d'un "tournant spatial" ou d'un "tournant géographique" » (Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti [Les Essais], 2014 ; Edward W. Soja dans *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989).

La mise en récit de savoirs scientifiques

Dans leurs travaux, Barontini et Schoentjes remarquent que les littératures contemporaines se tournent vers les savoirs scientifiques – appartenant aux sciences naturelles, comme la biologie et l'écologie, par exemple³¹ – dans un « effort de documentation » visant à rendre compte du vivant. Cette « narrativisation des savoirs scientifiques³² » était certes déjà présente chez Pierre Morency dont les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*³³ s'inscrivent dans la continuité de la tradition des naturalistes (Buffon, Linné, Audubon, etc.), ou chez Louis Hamelin, surnommé le « biologiste du roman³⁴ ». Elle se retrouve également chez les auteurs de l'extrême-contemporain en pleine émergence tels qu'Antoine Desjardins, Anaïs Barbeau-Lavalette et Mireille Gagné qui intègrent dans les dispositifs de leurs textes des connaissances scientifiques afin de mieux connaître le monde qui les entoure et d'entrer en communion avec lui. Les écrivain·e·s se tournent ainsi vers la science, non pas dans une volonté de dominer la nature, mais de faire apparaître des réseaux de relations dynamiques entre les différents habitants d'un même écosystème. Alors que l'épistémologie du savoir occidental s'est longtemps définie comme une marche vers le progrès – conçu comme un horizon vers lequel le savoir humain s'avancerait de façon continue et inexorable –, ce mot est maintenant sujet à caution et semble insuffisant pour rendre compte de la complexité des savoirs contemporains. Ainsi que le remarquait déjà Marnie Sullivan au sujet des premiers essais de Rachel Carson, l'autrice de *Silent Spring* avait déjà recours au concept de « process as an appealing alternative to progress³⁵ ». Mettre en récit les savoirs scientifiques consiste en effet non pas à simplement affirmer ces savoirs, mais à raconter les façons et les conditions dans lesquelles ils sont générés. En ce sens, les processus importent davantage que leurs aboutissements.

31. Nous entendons ici « sciences » au sens des sciences naturelles. Barontini et Schoentjes rappellent d'ailleurs que le terme écologie – qui revêt aujourd'hui un sens plus large – désigne avant tout une discipline, relevant des sciences naturelles. Voir Riccardo Barontini et Pierre Schoentjes, « Quand l'écologie s'impose en littérature », *Études*, n° 2 (2022), p. 104.

32. *Id.*

33. La série des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency est composée de trois tomes : *L'Œil américain*, op. cit. ; *Lumière des oiseaux*, Montréal, Boréal, 1992 ; *La Vie entière*, Montréal, Boréal, 1996.

34. Micheline Lachance, « Le biologiste du roman » [en ligne], *L'Actualité*, 15 novembre 1996 [<https://lactualite.com/culture/le-biologiste-du-roman/>].

35. Marnie M. Sullivan, « Shifting Subjects and Marginal Worlds: Revealing the Radical in Rachel Carson's Three Sea Books », dans Douglas A. Vakoch (dir.), *Feminist ecocriticism: environment, women, and literature* Lanham, Md. : Lexington Books, 2012, p. 86.

Prégnance des savoirs et des récits autochtones

Les nouvelles approches littéraires de la nature qui se développent graduellement sous l'impact des discours environnementaux prennent forme aux côtés des littératures autochtones en pleine émergence. Au tournant des années 1970, les premières œuvres littéraires autochtones écrites au Québec commencent à paraître, notamment *Chasseur au harpon* de Markoosie Patsauq, auteur inuk, *Geniesch: An Indian Girlhood* de Jane Willis (1973) et *Je suis une maudite sauvage* d'An Antan Kapesch (1976). Ces textes présentent des rapports d'identification avec l'environnement différents de ceux qui prévalent dans les sociétés occidentales³⁶. Alors que, dans le langage occidental, des figures de style telles que la personnification sont utilisées afin de représenter une nature anthropomorphisée – comme chez Gabrielle Roy, par exemple –, dans les littératures autochtones, les identifications de l'humain à la nature ne relèvent pas d'un effet stylistique, mais d'une vision du monde³⁷, héritée d'une tradition orale qui a contribué à fixer les formes et les thèmes des littératures autochtones écrites.

Plusieurs de ces récits oraux mettent en scène des personnages mythiques ayant des relations amoureuses avec des animaux ou des éléments de la nature ou expérimentant des formes de fusions ou de métamorphose, comme c'est le cas de Tshakapesch qui libère le soleil, qu'il avait piégé dans un collet de chasse, avant de ne faire plus qu'un avec lui³⁸. Dans son article sur l'éco-érotisme des femmes dans les littératures autochtones orales, Melissa K. Nelson présente différents mythes autochtones où des créatures autres qu'humaines comme les animaux ou « plus qu'humaines » comme le vent entretiennent des relations érotiques avec des protagonistes féminins. Pour Nelson, ces expériences concrètes ou métaphoriques correspondent à une « éthique de la parenté³⁹ ». Désignant

36. À ce sujet, l'anthropologue Philippe Descola propose « quatre grands types d'ontologies » – le totémisme, l'animisme, l'analogisme, le naturalisme – qui constituent autant de manières d'envisager les rapports d'identification au non-humain. Les êtres vivants, comme les arbres et les animaux, sont-ils perçus comme semblables ou différents de nous sur les plans de la *matérialité* et de l'*intérieurité*? Chaque combinaison de ces deux critères donnerait lieu à des systèmes d'identification distincts. En rupture avec d'anciennes conceptions racistes et anthropocentriques, Descola élabore un modèle conceptuel permettant de mieux décrire et comprendre les rapports d'identification possibles entre l'humain et le non-humain. Voir Philippe Descola, « Par-delà la nature et la culture », *Le Débat*, n° 114 [2001/2], p. 86-101.

37. Voir Jean François Létourneau, « L'enseignement de la littérature autochtone », *Littoral*, n° 10 (2015), p. 53; Joëlle Papillon, « *Bleuet et abricots*: la femme-territoire de Natasha Kanapé-Fontaine », *Études littéraires*, vol 48, n° 3 (2019), p. 86.

38. Rémi Savard, *La Forêt vive. Récits fondateurs du peuple innu*, Montréal, Boréal, 2004.

39. Mélissa K. Nelson reprend le concept d'« *ethic of kinship* » à Stacy Alaimo. Voir Stacy Alaimo et Susan J. Hekman [dir.], *Material feminisms*, Bloomington, Indiana University Press, 2008; Mélissa K. Nelson, « Getting dirty. The Eco-Eroticism of Women in Indigenous Oral Literatures », dans Joanne Barker (dir.), *Critically Sovereign Indigenous Gender Sexuality, and Feminist Studies*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 229-260.

des rencontres qui se déroulent dans les « “zones de contacts” entre la corporéité humaine et le plus qu’humain⁴⁰ », cette conception du monde réside au fondement des liens avec l’environnement dans les cultures autochtones. En effet, de manière littérale, ces dernières considèrent les plantes et les rochers, par exemple, comme des parents et des grands-parents⁴¹. Cette « éthique de la parenté » se manifeste dans plusieurs œuvres poétiques autochtones contemporaines, notamment *Enfants du lichen* (2022) de Maya Cousineau-Mollen ou encore *Le Cœur du caribou* de Rita Mestokosho (2023). Pour cette dernière, la reconnaissance d’un lien familial avec les éléments autres qu’humains détient une portée non seulement poétique et ontologique, mais également politique, l’écrivaine ayant milité pour la protection de la Rivière Romaine⁴², « sa grande sœur millénaire⁴³ » et pour l’obtention d’un statut de personne juridique pour la rivière Magpie⁴⁴. Caractéristique de l’épistémé autochtone, la notion de « corps-territoire⁴⁵ » est également utile pour comprendre la porosité des frontières entre la personne et son environnement dans la pensée et la littérature autochtone.

Le spectre de l’eschatologie

Enfin, au vu des changements climatiques extrêmes au cours des dernières années, de la pression que la population humaine exerce sur la planète, de la mise en danger voire de l’extinction de nombreuses espèces animales et des risques de propagation fulgurante de maladies infectieuses, un discours crépusculaire se fait entendre, véhiculant ses craintes concernant diverses fins, voire la fin du monde telle que le connaît l’espèce humaine. L’acquisition de nouveaux savoirs concernant la nature, les images de fusion, de métamorphose, l’attention portée aux déplacements et aux transformations sont des motifs à double

40. Mélissa K. Nelson réfère à la définition de Stacy Alaimo et Susan J. Hekman, *op. cit.*, p. 238 citée dans Melissa K. Nelson, *op. cit.*, p. 238, que nous avons traduit librement.

41. Voir Jean-François Létourneau, *art. cit.*; Melissa K. Nelson, *op. cit.*

42. Sylvie Vincent, « Le projet de la rivière Romaine vu et rapporté par la presse écrite », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, n° 2 (2008), p. 152.

43. Jean-François Létourneau, *art. cit.*, p. 53.

44. Des articles d’actualité témoignent des luttes menées par Rita Mestokosho et par sa fille, Uapukun Mestokosho, député candidate pour Québec Solidaire (Delphine Jung, « Ma fille porte tout un peuple » [en ligne], *Radio-Canada. Espaces autochtones*, 22 septembre 2022 [<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1917265/elections-provinciales-quebec-solidaire-uapukun-innu-duplessis/>]); Alice Guéricolas Gagné, « D’eau et de mémoire: la Maison de la culture innue d’Ekuanitshit » [en ligne], *Gazette des femmes. Arts et culture*, 2 août 2022 [<https://gazettedesfemmes.ca/22221/deau-et-de-memoire-la-maison-de-la-culture-innue-dekuanitshit/>].

45. Marie-Ève Bradette, « Érotisation et décolonisation du corps et du langage dans le roman *L’Amant du lac* de Virginia Pésémapéo Bordeleau » [en ligne], *Les Cahiers du CIÉRA*, n° 20 (2022), p. 20 [<https://doi.org/10.7202/1092549ar>].

tranchant : ces motifs peuvent être des catalyseurs d'anxiété face à l'avenir des écosystèmes et des êtres vivants qu'ils abritent ; mettre l'accent sur la détérioration de fragiles équilibres, voire la destruction d'habitats ou l'annihilation d'êtres vivants. En revanche, ils permettent aussi de percevoir des processus de régénération, d'adaptation et de résilience face à de nouvelles conditions. Ils nous rappellent que la nature n'a rien d'immuable et que transformation et adaptation sont synonymes de vie.

Vers une nouvelle épistémologie écoféministe?

C'est peut-être justement dans cette dynamique paradoxale – de la fragilisation, de la d'où destruction peut surgir le renouveau – que la préparation du présent dossier a surpris. Si nous avons explicitement envisagé les motifs d'exaltation, de fusion et de métamorphose et encouragé nos contributrices et contributeurs à prendre en compte l'influence des discours scientifiques et des récits et savoirs autochtones, les articles reçus ont dévoilé plusieurs lignes concordantes que nous n'avions pas activement sollicitées. Tout d'abord, nous avons été frappées de remarquer à quel point le sujet avait résonné parmi les chercheurs émergents. Ce constat tout simple est pourtant capital : les problématiques abordées dans ce dossier interpellent les jeunes générations. Parmi les œuvres étudiées, l'immense majorité est signée par des autrices qui, bien qu'elles aient acquis une reconnaissance critique, demeurent actives dans la sphère littéraire et pourraient encore offrir bien d'autres œuvres. C'est vrai autant pour une autrice renommée et dotée d'une œuvre importante tant sur les plans qualitatif que quantitatif telle qu'Hélène Dorion que pour les promesses que portent les œuvres de jeunes poètes telles qu'Alexie Morin ou Annie Lafleur ou encore de romancières comme Mireille Gagné et Andrey Wilhelmy. Ce dossier témoigne ainsi de la vitalité de ce champ d'études en pleine expansion.

Cet intérêt pour l'écriture des femmes est sans doute un facteur ayant déterminé une dernière perspective théorique dont se réclament ou s'approchent plusieurs contributions : l'écoféminisme. D'une part, les théories écoféministes mettent à jour pour les dénoncer les liens existants entre l'exploitation des ressources naturelles et l'exploitation ou l'abus de populations minorisées (les femmes, les peuples indigènes, les peuples colonisés, les minorités visibles, etc.)⁴⁶. D'autre part, elles proposent des modes alternatifs pour repenser les hié-

46. Pour quelques importants textes fondateurs de l'écoféminisme, on pourra se référer à Val Plumwood, « Ecofeminism: An overview and discussion of positions and arguments », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 64 (1986), p. 120-138 ; Karen Warren, « The Power and the Promise of Ecological Feminism », *Environmental Ethics*, n° 12 (1990), p. 125-146 ; Starhawk, *Webs of power. Notes from the Global Uprising*, Gabriola Island, New Society Publishers, 2002 ; et pour des mises au point plus récentes du côté francophone : Jeanne Burgart Goutal, *Être écoféministe. Théories et pratiques*, Paris,

rarchies régissant les relations entre humains, entre êtres vivants; redécouvrir des savoirs ancestraux qui ont été marginalisés et discrédités par les sciences occidentales; et inventer de nouvelles façons de percevoir et de préserver les écosystèmes et leurs habitants.

Dire l'émerveillement que procure la nature à travers des mots tels qu'enchantement, jubilation ou ravissement; parler d'extase ou d'exaltation pour décrire l'élan ou le mouvement qui pousse vers l'Autre, vers le dehors; penser en termes d'assouplissement, de fluidification, de dissolution, de fusion, de communion, ou encore de métamorphose les contacts et effets de porosité entre son propre corps et ceux alentour. La langue elle-même semble emprunter aux métaphores de la nature pour parler du *renouvellement* d'imaginaire (comme on parle d'un renouveau printanier) ou d'un *recyclage* des métaphores pour créer de nouveaux liens entre deux réalités différentes. Il ne s'agit de rien de moins que de dépasser les hiérarchies et systèmes de classification qui isolent les vivants pour mieux les opposer entre eux, pour laisser entrevoir ce que permettrait l'émergence de nouveaux paradigmes épistémologiques.

Présentation du dossier

Le dossier s'ouvre sur la section « Origines et paysages » – à entendre dans le sens d'œuvres qui lient l'appréciation de la nature à un temps ou un espace des origines –, liée à l'enfance ou à une dimension métaphysique. L'article de Claudia Gauthier souligne ainsi le rôle précurseur de Gabrielle Roy à travers l'analyse du *Temps qui m'a manqué*, la troisième partie de son autobiographie. S'appuyant sur *La Pensée-paysage* de Michel Collot, elle analyse l'interaction du sujet avec la nature, qui se subdivise en trois étapes: « le retrait solitaire dans la nature, la construction identitaire et la saisie du monde ». L'article de Gauthier démontre comment le face-à-face solitaire avec la nature est le lieu d'une quête d'ordre métaphysique, dont l'accomplissement se trouve dans l'horizon, source d'émancipation et d'émerveillement pour le sujet. Dans cette œuvre fondatrice où se rencontrent héritage romantique et américanité, la nature n'est plus perçue « comme un moyen de subsistance ou un leg paternel, mais dev[ient] voix du Monde et reflet de l'âme ».

L'article de Florence Bordeleau-Gagné s'appuie également sur l'approche de Michel Collot, de même que sur celle, plus récente, d'Antonio Rodriguez, deux théories paysagères qui mettent l'accent sur la « dimension relationnelle du paysage », et que Bordeleau-Gagné met en lien avec l'écosophie du philosophe Arne Naess. Ces perspectives théoriques lui permettent d'examiner le rapport intime du sujet au paysage dans *Expo Habitat* et *Mouron des champs* de Marie-Hélène Voyer. Dans ces recueils, le sujet lyrique est en quête d'un

paysage originel, « d'un lieu dans lequel il saura se "reconnaître intensément" » et qui lui permettra de s'apaiser. Au sein d'une nature agentive, il tisse une véritable communauté où s'entremêlent règnes humain et animal, dans une fusion permettant le « décloisonnement total du "je" vers une identité multiple, débarrassée des oppositions entre nature et culture, humains et bêtes », une position que Bordeleau-Gagné rapproche de celle de l'écoféministe, qui tend à repenser et à horizontaliser la relation sujet-nature.

Dans la seconde section consacrée aux « Exaltations » que procure la nature, Élise Lepage arrive à un constat similaire, à partir de deux romans d'Anaïs Barbeau-Lavalette, dont elle propose une analyse écoféministe. Elle examine les procédés par lesquels l'autrice parvient à re-sémantiser des métaphores, afin de construire un imaginaire de « la fluidité, de l'abolition des contours et de la porosité entre le sujet et son environnement ». Au fil de son article, Lepage démontre comment les motifs de l'exaltation, de l'extase, de l'épiphanie et de la fusion participent à la construction d'une nouvelle épistémologique qui « valoriserait l'élan vers le monde, les liens » et, plus largement, le décloisonnement des catégories de la rationalité occidentale. En dernière instance, ces expériences limites permettent au sujet de se laisser émouvoir et transformer par le monde.

L'exaltation comme mouvement vers le dehors est également perceptible à travers l'analyse phénoménologique du motif de la fenêtre – objet relationnel faisant écran entre l'intérieur et l'extérieur. Mendel Péladeau-Houle réfléchit aux facteurs qui permettent ou empêchent l'attention, à l'ère de la technologisation des sociétés, qui menace les capacités attentionnelles du sujet. Alors que Dominique Fortier « ouvre grand les fenêtres », Hélène Dorion les opacifie à travers l'image de la « fenêtre noire ». À travers cette analyse, Péladeau-Houle examine un contrepoint du motif de l'épiphanie, une expérience caractérisée par sa « densité attentionnelle⁴⁷ » et mise en danger par tout ce qui fait écran au réel.

La troisième section, intitulée « Fusions et destructions », interroge ces deux dynamiques qui parfois s'alimentent entre elles, mais qui parfois aussi illustrent deux mouvements diamétralement opposés. Marie Pascal se penche sur deux œuvres mettant respectivement en scène le Nunavik et le Nunavut. Le roman *Nirliit* (2015) de Juliana Léveillé-Trudel et le film *Uvanga* (2013) de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq interrogent les liens que nouent les personnages inuits au territoire, selon des conceptions épistémologiques et cosmogoniques qui leur sont propres, transcendant les dualités nature / culture, sujet / objet. Pascal évoque les « descriptions paradoxales de la toundra », en ceci que le territoire, sublime et invitant à la fusion, représente pourtant aussi des formes de danger et de violence et est ainsi associé à la souffrance. Parvenus au

47. Jean-Marie Sheaffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 55.

bout de leurs (en)quêtes, les personnages découvrent des « nids de résistance » (Isabella Huberman) au colonialisme et tissent des réseaux de relations riches, aptes à décliner « l'amour décolonial » (Leanne Betasamosake Simpson, Chelal Sandoval, Isabella Huberman) de différentes façons.

À partir de deux nouvelles du recueil *Indices de feux*, Bédard-Goulet examine les rencontres entre les humains et les autres formes de vie, particulièrement les espèces en voie de disparition. En s'appuyant sur les théories du plus qu'humain de David Abraham et sur les travaux de Philippe Descola, Bédard-Goulet distingue les types d'identification au vivant représentés dans ces nouvelles « qui suggèrent deux positions ontologiques, deux manières d'habiter le monde, l'une fondée sur une dichotomie naturaliste, l'autre s'approchant d'une parenté du vivant ». Plus largement, le texte de Bédard-Goulet s'interroge sur la manière d'habiter un monde au bord de l'extinction.

Enfin, du côté de la poésie, Alix Borgomano se penche sur trois récents recueils publiés par des femmes : *Chien de fusil* (2013) d'Alexie Morin, *Ciguë* (2019) d'Annie Lafleur et *Nature morte au couteau* (2020) d'Anne-Marie Desmeules. Tous trois représentent une nature menaçante et hostile pour le sujet. Une poétique de la lutte se déploie, mettant le corps en difficulté, voire en danger. La nature semble pouvoir anéantir le sujet à tout instant, suggérant une dynamique de fusion ambivalente, comme si l'humain abandonnait son agentivité face à la puissance du vivant. Cependant, certaines fonctions du corps résistent : faim, soif, désir sexuel, flux de la parole contribuent à réaffirmer la résistance de l'humain. Alix Borgomano suggère que, ce faisant, les autrices explorent « les possibilités créatrices de la violence », ainsi que les pouvoirs réparateurs de la poésie face à la crise écologique.

La quatrième section est consacrée aux « Métamorphoses », processus perçu comme dépassant les désirs de fusion ou les risques de destruction. La métamorphose est une dynamique complexe qui transforme le sujet, incarnant ainsi un renouvellement qui met en question les frontières entre les règnes et les espèces. Laura Lafrance propose une lecture écoféministe de deux romans d'Audrée Wilhelmy dont l'œuvre interroge avec insistance les possibilités de communion avec la nature. Dans *Le Corps des bêtes* (2017) et *Blanc résine* (2019), les personnages féminins vivent des « expériences immersives », fusionnelles avec des animaux ou des éléments naturels, expériences qui leur font découvrir leurs corps féminins et leurs interconnexions avec la nature. Si « [l]a nature et les bêtes qu'elle héberge deviennent ainsi un lieu d'affirmation et de résistance féministes pour les héroïnes de Wilhelmy, un espace où elles peuvent exprimer leur autonomie et leur sens de l'agentivité », Lafrance souligne que certaines dimensions de l'œuvres apparaissent encore teintées par des visions androcentriques marquées par un dualisme corps / esprit et par des relations verticales entre les humains et les animaux.

Julien Defraeye se penche sur *Le Lièvre d'Amérique*, roman de Mireille Gagné dans lequel la protagoniste se métamorphose en lièvre. Ce faisant, l'autrice « subvertit les codes du “récit de chasse” » traditionnels typiquement centrés sur un prédateur humain et masculin. Ce « devenir-animal » (Deleuze et Guattari) de la protagoniste est une façon pour elle d'échapper à d'autres types de prédateurs qu'elle subit au quotidien, notamment dans son environnement de travail : le capitalisme, le patriarcat et le carnisme. Critique acerbe d'une société « humaine » reposant « sur des critères de performance, de profit ou de rentabilité », *Le Lièvre d'Amérique* propose d'inventer de nouvelles « positionnalités du vivant », fondées sur la liberté et la fébrilité de la proie, « à l'aube d'une sixième extinction de masse des espèces ».

Ce dossier se propose ainsi d'étendre, de diversifier et d'approfondir les façons de penser et de représenter les relations entre sujets et nature. Il se ferme finalement sur deux entretiens avec des autrices dont les œuvres ont bénéficié d'un bel accueil critique, et qui sont analysées dans les contributions de ce numéro. Ces entretiens écrits jetteront quelques lumières sur les processus créatifs d'Anne-Marie Desmeules et de Mireille Gagné dont les œuvres ouvrent des horizons prometteurs pour imaginer de nouvelles relations entre sujet et nature.

Références

- ABRAHAM, David, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World*, New York, Vintage Books, 2017.
- ALAIMO, Stacy et Susan J. HEKMAN (dir.), *Material Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- , *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BARBEAU-LAVALLETTE, Anaïs, *Femme fleuve*, Montréal, Marchand de feuilles, 2022.
- , *Femme forêt*, Montréal, Marchand de feuilles, 2021.
- BARONTINI, Riccardo et Pierre SCHOENTJES, « Quand l'écologie s'impose en littérature », *Études*, n° 2 (2022), p. 95-104.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- BOUVET, Rachel et Kenneth WHITE (dir.), *Le Nouveau Territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.
- BOUVET, Rachel, *Vers une approche géopoétique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.
- BRADETTE, Marie-Ève, « Érotisation et décolonisation du corps et du langage dans le roman *L'Amant du lac* de Virginia Pésémapéo Bordeleau » [en ligne], *Les Cahiers du CIÉRA*, n° 20 (2022), p. 50-60 [<https://doi.org/10.7202/1092549ar>].
- BUEKENS, Sara et Julien DEFRAEYE (dir.), *Animal et animalité : stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- BUEKENS, Sara, *Émergence d'une littérature environnementale : Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio, Trassard à la lumière de l'écopoétique*, Genève, Droz, 2020.

- BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- BURGART GOUTAL, Jeanne, *Être écoféministe. Théories et pratiques*, Paris, L'Échappée (Versus), 2020.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990 [1980].
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- , *La Pensée-paysage*, Paris, Actes Sud, 2011.
- COUSINEAU MOLLEN, Maya, *Enfants du lichen*, Wendake, Éditions Hannenorak, 2022.
- DECHAMPLAIN, Virginie, *Avant de brûler*, Chicoutimi, La Peuplade, 2024.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (NRF - Bibliothèque des sciences humaines), 2005.
- , « Par-delà la nature et la culture », *Le Débat*, n° 114 (2001/2), p. 86-101.
- DESMEULES, Anne-Marie, *Nature morte au couteau*, Montréal, Le Quartanier, 2021.
- DESROCHERS, Julien, « “Cette grâce entière, insaisissable et mystérieuse” : formes et enjeux de l'éco-épiphanie dans trois romans québécois contemporains », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (2019), p. 51-65.
- DEFRAEYE, Julien et ÉLISE LEPAGE (dir.), dossier « Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême-contemporain », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (2019).
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
- , *Apocalypses sans royaume : politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier (Littérature, histoire, politique 7), 2013.
- FOESSEL, Michaël, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 2012.
- FRENETTE-VALLIÈRES, Andréane, *Tu choisiras les montagnes*, Montréal, Le Noroît (Chemins de traverse), 2022.
- , *Sestres*, Montréal, Le Noroît, 2020.
- , *Juillet, le Nord*, Montréal, Le Noroît (Initiale), 2019.
- GAGNÉ, Mireille, *Frappabord*, Chicoutimi, La Peuplade, 2024.
- , *Bois de fer*, Saguenay, La Peuplade, 2022.
- , *Le Lièvre d'Amérique*, Chicoutimi, La Peuplade, 2020.
- GARRARD, Greg, *Ecocriticism*, London, Taylor & Francis, 2004.
- GERVAIS, Bertrand, *L'Imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais), 2009.
- GUAY-POLQUIN, Christian, *Les Ombres filantes*, Chicoutimi, La Peuplade, 2021.
- , *Le Poids de la neige*, Chicoutimi, La Peuplade, 2016.
- , *Le Fil des kilomètres*, Chicoutimi, La Peuplade, 2013.
- GUÉRICOLAS GAGNÉ, Alice, « D'eau et de mémoire : la Maison de la culture innue d'Ekuanitshit » [en ligne], *Gazette des femmes. Arts et culture*, 2 août 2022 [<https://gazettedes-femmes.ca/22221/deau-et-de-memoire-la-maison-de-la-culture-innue-dekuanitshit/>].

- HAMELIN, Louis, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccité de la loutre*, Montréal, XYZ (Romanichels plus), 2003 [1994].
- HOPE, Jonathan, « Faire une littérature environnementale. Le pragmatisme à l'essai », *Épistémocritique*, n° 21, (2023).
- , « "All this universe is perfused with signs". The nostalgia of sentient others, (bio)semiosis and SF », *Green letters, Studies in ecocriticism*, vol. 24 n° 3, (2020), p. 291-305.
- JUNG, Delphine, « Ma fille porte tout un peuple » [en ligne], *Radio-Canada. Espaces autochtones*, 22 septembre 2022 [<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1917265/elections-provinciales-quebec-solidaire-uapukun-innu-duplessis>].
- KERBER, Jenny and Cheryl LOUSLEY, « Literary Responses to Indigenous Climate Justice and the Canadian Settler-State », dans Adeline JOHNS-PUTRA et Kelly SULTZBACH (dir.), *The Cambridge Companion to Literature and Climate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, p. 269-279.
- KERBER, Jenny, « Nature Trafficking: Writing and Environment in the Western Canada-US Borderlands », dans Ella SOPER and Nichoas BRADLEY (dir.), *Greening the Maple: Canadian Ecocriticism in Context*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 199-226.
- LACHANCE, Micheline, « Le biologiste du roman » [en ligne], *L'Actualité*, 15 novembre 1996 [<https://lactualite.com/culture/le-biologiste-du-roman/>].
- LALONDE, Robert, *Le Monde sur le flanc de la truite*, Montréal, Boréal (Compact), 1999.
- , *Le Petit Aigle à tête blanche*, Montréal, Boréal, 1994.
- , *Sept Lacs plus au nord*, Montréal, Boréal, 1994.
- LARRÈRE, Catherine, *L'Écoféminisme*, Paris, La Découverte, 2023.
- LEPAGE, Élise, *Géographie des confins. Espace et écriture chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin*, Ottawa, Éditions David, 2016.
- , « Le devenir paysager. De quelques paysages postindustriels entre arts visuels et poésie », *Journal of Canadian Studies / Revue d'études canadiennes*, vol. 49, n° 2, (2015), p. 106-132.
- LÉTOURNEAU, Jean-François, « L'enseignement de la littérature autochtone », *Littoral*, n° 10 (2015), p. 53-57.
- MELANÇON, Benoît, « Fortune de la tché'n'ssà » [en ligne], *L'Oreille tendue* [blogue], 18 juillet 2012 [<https://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>].
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MESTOKOSHO, Rita, *Atiku Utei. Le Cœur du caribou*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2022.
- MORENCY, Pierre, *La Vie entière. Histoires naturelles du Nouveau Monde, tome III*, Montréal, Boréal, 1996.
- , *Lumière des oiseaux. Histoires naturelles du Nouveau Monde, tome II*, Montréal, Boréal, 1992.
- , *L'Œil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde, tome I*, 1989.
- NELSON, Melissa K., « Getting dirty. The Eco-Eroticism of Women in Indigenous Oral Literatures », dans Joanne BARKER (dir.), *Critically Sovereign Indigenous Gender, Sexuality, and Feminist Studies*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 229-260.
- PAPILLON, Joëlle, « *Bleuets et abricots*: la femme-territoire de Natasha Kanapé-Fontaine », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (2019), p. 79-95.

- PATSAUQ, Markoosie, *Chasseur au harpon*, Montréal, Boréal, 2022 [1969].
- PLUMWOOD, Val, « Ecofeminism: An overview and discussion of positions and arguments », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 64 (1986), p. 120-138.
- POMERLEAU-CLOUTIER, Noémie, *La Patience du lichen*, Chicoutimi, La Peuplade, 2021.
- , *Brasser le varech*, Chicoutimi, La Peuplade, 2017.
- POSTHUMUS, Stephanie, *French « Ecocritique »: Reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*, Toronto, University of Toronto Press, 2018.
- PSÉSMAPEO BORDELEAU, Virginia, *L'Amant du lac*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012.
- RODRIGUEZ, Antonio, *Le Paysage originel*, Paris, Hermann, 2022.
- ROY, Gabrielle, *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal, 2011 [1961].
- , *La Route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 1993 [1966].
- , *La Rivière sans repos*, Ottawa, Beauchemin, 1970.
- , *Cet été qui chantait: récits*, Montréal, Boréal, 1993 [1972].
- , *Le Temps qui m'a manqué*, Montréal, Boréal (Les Cahiers Gabrielle Roy), 1997.
- RUECKERT, William, « Literature and Ecology: An Experiment of Ecocriticism », *Iowa Review*, vol. 9, n° 1 (1978), p. 71-86.
- SAUCIER, Jocelyne, *Il pleuvait des oiseaux*, Montréal, XYZ (Romanichels), 2011.
- SAVARD, Rémi, *La Forêt vive. Récits fondateurs du peuple innu*, Montréal, Boréal, 2004.
- SCHOENTJES, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2018.
- SIMON, Anne, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Paris, Wildproject, 2021.
- , « Qu'est-ce que la zoopoétique », *Sens-dessous*, vol. 2, n° 16 (2015), p. 115-124.
- SIMON, Anne et André BENHAÏM (dir.), « Zoopoétique: les animaux en littérature de langue française » [Princeton University, 16-18 octobre 2014], *Revue des Sciences humaines*, n° 238 (2017).
- STARHAWK, *Webs of power. Notes from the Global Uprising*, Gabriola Island, New Society Publishers, 2002.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989.
- SULLIVAN, Marnie M., « Shifting Subjects and Marginal Worlds: Revealing the Radical in Rachel Carson's Three Sea Books », dans Douglas A. VAKOCH (dir.), *Feminist ecocriticism: environment, women, and literature* Lanham, Md.: Lexington Books, 2012, p. 77-91.
- TREMBLAY, Emmanuelle, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin » [en ligne], *Études françaises*, vol. 41, n° 1 (2005), p. 107-124. [<https://doi.org/10.7202/010849ar>].
- TREMBLAY, Lise, *La Héronnière*, Montréal, Léméac, 2003.
- TULLOCH, Elspeth, « Husbandry, Agriculture, and Ecocide: Reading Bessie Head's *When Rain Clouds Gather* as a Postcolonial Georgic », *European Journal of English Studies*, vol. 16, n° 2 (2012), p. 137-150.
- VADNAIS, Christiane, *Faunes*, Montréal, Alto, 2018.
- VILLENEUVE, Mathieu, *Borealium Tremens*, Chicoutimi, La Peuplade, 2017.

- VINCENT, Sylvie, « Le projet de la rivière Romaine vu et rapporté par la presse écrite », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 28, n° 2 (2008), p. 148-152.
- VOYER, Marie-Hélène, *Mouron des champs*, Chicoutimi, La Peuplade, 2022.
- , *Expo Habitat*, Chicoutimi, La Peuplade, 2018.
- WARREN, Karen, « The power and the promise of ecological feminism », *Environment Ethics*, n° 12, p. 125-146.
- WHITE, Kenneth, *La Figure du dehors*, Marseille, Le Mot et le reste, 2014.
- , *La Route bleue*, Marseille, Le Mot et le reste, 2012.
- , *Le Plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.
- WILLIS, Janes, *Geniesch: an Indian Girlhood*, Toronto, The New Press, 1973.

ÉTUDES

ORIGINES ET PAYSAGE



Le paysage comme direction de l'existence dans *Le Temps qui m'a manqué*

CLAUDIA GAUTHIER

Introduction

La nature et l'espace dans l'œuvre de Gabrielle Roy sont novateurs en ce sens qu'ils rompent avec la représentation qui en est traditionnellement proposée dans la littérature québécoise. En effet, la nature permet aux personnages de s'émanciper et d'accéder à une certaine liberté individuelle par opposition à la terre dans l'idéologie agriculturiste qui aménage un territoire national et qui suppose un enracinement dans le lieu, comme l'ont déjà souligné certains critiques de Roy, tels que Jean Morency, James de Finney et Antoine Sirois¹. Albert Le Grand va un pas plus loin lorsqu'il rend compte de l'évolution de l'œuvre de Roy: «L'œuvre de Gabrielle Roy s'écarte graduellement des dimensions sociales qui avaient marqué ses débuts et s'oriente vers une large interrogation métaphysique².» Cette dimension métaphysique va de pair avec le voyage, la marche, la mise en mouvement qui traduisent un autre mouvement, intérieur celui-là, qui s'accorderait à l'infini selon Le Grand³. Ainsi, la nature (lieu de marche et de voyage) devient un passage vers le métaphysique, une ouverture sur l'infini.

Afin de renouveler le regard sur la nature et l'espace royens, nous avons retenu, comme principal angle d'approche, la phénoménologie du paysage et

1. Cf. Jean Morency et James de Finney, «La représentation de l'espace dans les œuvres de Gabrielle Roy et d'Antonine Maillet» [en ligne], *Francophonies d'Amérique*, n° 8 (1998), p. 5-22. [<https://doi.org/10.7202/1004649ar>]; Antoine Sirois, «De l'idéologie au mythe: la nature chez Gabrielle Roy» [en ligne], *Voix et Images*, vol. XIV, n° 2 (printemps 1989), p. 380-386 [<https://doi.org/10.7202/200791ar>].

2. Albert Le Grand, «Gabrielle Roy ou L'être partagé» [en ligne], *Études françaises*, vol. I, n° 2 (1965), p. 62 [<https://doi.org/10.7202/036191ar>].

3. *Id.*

de la perception d'après les théorisations élaborées principalement par Michel Collot et Maurice Merleau-Ponty. Complémentaire à l'écopoétique, la phénoménologie du paysage traite de l'expérience de celui-ci comme source de connaissance. Michel Collot le résume ainsi dans son livre *La Pensée-paysage*:

Il [le paysage] n'est pas seulement un terrain d'action ni objet d'étude: il donne à penser, et à penser autrement. Il nous propose, entre autres choses, un modèle pour l'invention d'un nouveau type de rationalité, que je me propose ici de dégager à travers ses expressions philosophiques, artistiques et littéraires contemporaines, et que j'appelle la « pensée-paysage ». J'aimerais ainsi donner à entendre une relation à double sens et réciproque entre l'homme et le monde⁴.

Partant de l'idée que le monde (nous préférons le Monde⁵) peut interagir avec l'homme, nous proposons une relecture de l'inscription de la nature dans *Le Temps qui m'a manqué* de Gabrielle Roy afin d'étudier sa manière d'opérer. Nous retenons le terme « paysage » comme synonyme à la fois de la nature comme lieu physique réel (*in situ*), de l'image de la nature perçue par le sujet (*in visu*) et de l'image artistique qui en est suggérée (*in arte*)⁶.

Merleau-Ponty, déterminant dans le travail phénoménologique de Collot, stipule que cette expérience du Monde que peut faire le sujet passe notamment par son corps – qui « n'est que la structure stabilisée [de son existence] » – et qu'ainsi, c'est par lui qu'il doit essayer de comprendre le savoir pré-réflexif qui lui est transmis par « la chose », qui est son corrélatif⁷. De ce fait, sujet et objet (corps et chose) sont distincts, mais fonctionnent ensemble pour parvenir à une herméneutique du Monde.

Si nous transposons ce phénomène dans l'œuvre de Roy, tout en tenant compte de la théorie de Michel Collot, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle les interlocuteurs du paysage et ce dernier (sujet et objet) deviennent corrélatifs pour tenter de saisir le savoir pré-réflexif qui émane du paysage. Il y aurait donc un dialogue humain-nature qui s'inscrirait dans une nouvelle rationalité: la pensée-paysage. Puisqu'il n'existe pas, à notre connaissance,

4. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles / Versailles, Actes Sud / ENSP (Paysage), 2011, p. 12.

5. Le Monde renvoyant, dans notre texte, au monde naturel, sans faire référence au monde social ou à l'humanité (le monde).

6. « Sans même parler de ses usages métaphoriques, *paysage*, au sens propre, peut évoquer trois choses distinctes mais solidaires: un site (*in situ*), un point de vue sur ce site (*in visu*) ou une représentation de ce site (*in arte*) » (Michel Collot, « Le paysage comme aire transitionnelle dans l'œuvre de Philippe Jaccottet » [en ligne], *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XXI, n° 4 [2017], p. 352 [<https://doi.org/10.1080/17409292.2017.1432314>]).

7. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [en ligne], édition numérique réalisée par Réjeanne Toussaint, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1945, p. 386-387 [https://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.html].

d'étude de l'herméneutique du paysage dans la recherche portant sur Roy, nous aimerions ici en esquisser une.

Un même processus d'évolution identitaire, dont l'analyse phénoménologique dégagerait une signification nouvelle, se retrouve dans plusieurs œuvres de Roy, notamment, *La Montagne secrète*, *Alexandre Chenevert* et *Le Temps qui m'a manqué*. Ainsi, chez Roy, le schéma structurant l'interaction homme-paysage pourrait être subdivisé en trois étapes (le retrait solitaire dans la nature, la construction identitaire et la saisie du monde). Si nous avons démontré cela dans une plus vaste étude⁸, cette analyse s'attachera à faire ressortir les étapes de ce parcours dans la dernière œuvre.

Le Temps qui m'a manqué, suite de *La Détresse et l'Enchantement*, est la troisième partie, publiée de façon posthume, de l'autobiographie de Gabrielle Roy, qui devait en compter quatre. Cette partie est centrée sur la période de sa vie qui entoure la mort de sa mère. Gabrielle Roy, dans cette autobiographie, croit, tout comme certains autres personnages royens, que l'accomplissement de sa quête se trouve dans le lointain de l'horizon ou dans la nature, et dans l'un comme dans l'autre, la solitude est primordiale. Cette protagoniste diffère en partie de ces autres personnages, car elle ne se replie pas au creux d'une nature sauvage et lointaine ni n'entreprend de longs pèlerinages en forêt. Elle trouve plutôt des asiles naturels au sein de la ville tout en sentant l'appel des grands espaces.

Elle entretient un rapport herméneutique à la nature qui rappelle la théorie phénoménologique comme la conçoit Merleau-Ponty, et par la suite Michel Collot. D'abord, Merleau-Ponty voit l'horizon comme un point de jonction entre plusieurs opposés : il associe le visible à l'invisible, le déterminé à l'indéterminé, le fini à l'infini... Michel Collot aborde lui-même l'horizon à partir des travaux de Merleau-Ponty. D'après lui, cette notion, plus spécifiquement celle de l'« horizon fabuleux », serait particulièrement importante pour les poètes occidentaux parce qu'elle éveillerait chez eux un désir d'atteindre ce qui se trouve « au-delà ». C'est précisément parce que la ligne d'horizon recule à mesure que l'on s'en approche que cet au-delà reste inatteignable, indéterminé. Ce phénomène stimule l'imagination des poètes et leur permet de se représenter par la « vision » ce qui se dérobe à la vue. Nécessairement, cette absence évocatrice appelle un acte créateur si l'on veut traduire l'irreprésentable, faisant intervenir la « seconde vue », en d'autres mots l'imagination. L'horizon est donc un seuil qui donne lieu à l'émergence du paysage et le fait déborder les

8. Une version du présent texte a d'abord été publiée comme troisième chapitre de notre mémoire de maîtrise. Certains remaniements ont été effectués afin de rendre l'article autonome, de le contextualiser et d'en assurer la cohérence. Voir Claudia Gauthier, *L'Image de la nature chez Gabrielle Roy, inductrice d'une volonté de saisir le monde*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2022.

limites du territoire. Cette image de la nature qui naît dans l'esprit du poète et qu'il traduit ensuite par l'écriture n'est pas le produit d'une projection à sens unique de ses émotions sur le paysage, mais plutôt celui d'une relation complexe entre le moi, le monde et les mots. Maurice Merleau-Ponty prend soin de le préciser également : le paysage est un tableau où les données nous permettent de reconnaître nos expériences passées. Ce sont ces données, leur agencement, qui font resurgir les souvenirs, qui les appellent : ils n'y sont pas projetés aléatoirement selon nos états d'âme du moment.

Cette relation qu'entretient le sujet avec monde peut nécessiter une certaine distance. Une distance physique – qui amènerait un espace intimiste, où, paradoxalement, une proximité avec le monde que l'on quitte se ferait sentir⁹ – d'après Jacques Brault, ou une distance *vécue* si l'on s'en tient aux propos de Merleau-Ponty. Cette dernière – qui mesure l'« ampleur de la vie »¹⁰ –, par les liens qu'elle tisse entre le sujet et ce qui compte pour lui, permettrait également une proximité dans l'éloignement. Malgré cette distance, physique ou vécue, le sujet ne contemple pas le paysage de manière détachée, il ne reste pas en marge de lui, mais y participe.

Le retrait solitaire dans la nature

Le but fuyant

Gabrielle Roy cherche à atteindre une douce rêverie composée du bonheur, certes, mais aussi de ses prémices : « [T]oujours ils [les rails] me présentèrent la vie à l'image des visions magiques que faisait naître en moi la vue de l'horizon fuyant sans cesse devant nous. Les espaces immenses, le départ, le train, le voyage et, au bout, le bonheur, me parurent pendant des années indissolublement liés¹¹. » Dans cet extrait, le but que poursuit Roy s'apparente à l'horizon fuyant du paysage. C'est l'horizon *fabuleux*¹² des poètes, insaisissable, magique, que nous retrouvons dans l'image de la vie que lui renvoient les rails. Toutefois, cette invitation du lointain, des grands espaces, du voyage est une invitation au bonheur et semble être le seul chemin vers lui puisqu'ils sont « indissolublement liés ».

Autrement dit, le bonheur, toujours « au bout », mais aussi inatteignable, s'apparente à l'horizon du paysage qui sans cesse recule à mesure que l'on croit

9. Jacques Brault, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) » [en ligne], *Voix et Images*, vol. XIV, n° 3 (1989), p. 389 [https://doi.org/10.7202/200792ar].

10. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 347.

11. Gabrielle Roy, *Le Temps qui m'a manqué* [1997], édition préparée par François Ricard, Dominique Fortier et Jane Everett, Montréal, Boréal (Boréal Compact), 1999, p. 13. Désormais, les renvois à cette œuvre se feront dans le corps du texte par l'abréviation *TQMM* suivie du numéro de page.

12. Expression employée comme titre d'une œuvre de Michel Collot parue en deux volumes chez Corti en 1989.

s'en approcher. Cet attrait pour l'«horizon fabuleux» vient de ce qu'il laisse imaginer au-delà de ce que le paysage offre au regard ; il le fait passer de la vue à la vision.

Alors qu'elle voyage en train, qu'elle parcourt le paysage du regard par sa fenêtre, qu'elle est confrontée à l'horizon reculant, Roy voit naître en elle des visions magiques qui parlent de la vie. N'est-ce pas, comme pour les poètes, ce que l'horizon laisse imaginer qui «intéresse» Roy? N'est-ce pas précisément parce qu'il est irréprésentable, parce qu'il est lointain, qu'il pousse vers un ailleurs invisible et inaccessible, que l'horizon est en tout point semblable à la quête de l'écrivaine qu'elle qualifie de «chimère» (*TQMM*, p. 19)? Cette dernière avait probablement senti cette similitude sans nécessairement se l'expliquer, puisqu'elle voit dans les grands espaces, le lointain, l'au-delà de la ligne d'horizon, le lieu du bonheur, donc d'une certaine satisfaction ; peut-être même de l'accomplissement de sa quête.

De plus, le rôle que jouent les rails, le train, dans son bonheur n'est pas sans signification. Dès les premières lignes du livre, voici ce qu'elle en dit : «Longtemps il m'avait semblé que les rails ne me chanteraient jamais autre chose que le bonheur» (*TQMM*, p. 13). Le train est le lieu privilégié du point de vue, non pas sur l'horizon seulement, mais sur l'horizon fuyant comme le montre le premier passage de l'autobiographie cité précédemment. En constant mouvement, le train et l'horizon font sentir l'appel du bonheur toujours «au bout» là-bas. Le train devient à la fois un cheminement vers une destination et un point de vue sur le paysage, un espace qui ouvre l'horizon en le repoussant et en le franchissant sans cesse. Il confère à l'horizon la capacité de donner naissance à des «visions magiques», de faire «passer de la vue à la vision» parce qu'il est en mouvement dans le paysage. Il peut ainsi révéler, pendant un instant, «la vie».

En d'autres mots, le voyage physique dans le paysage que permet le train est symbolique de cette quête intérieure de Gabrielle Roy. Nous comprenons que le paysage et la nature sont des éléments importants dans la quête de Roy parce que, sans lui révéler ce qu'elle cherche, ils lui en procurent une vision abstraite, ayant tous deux une essence commune. L'un comme l'autre lui tiennent lieu de soutien, car ils la tirent vers l'avant, ils la gardent en mouvement. Voilà la particularité de l'horizon fabuleux et de la quête de Roy ; jamais ils ne se donneront complètement, ils resteront toujours dans l'au-delà de la frontière : au bout du monde et au plus profond de soi.

Il faut toutefois comprendre que bien qu'elle soit caractérisée de «chimère», la quête de Roy, tout comme l'au-delà du paysage, ne sont pas *insignifiants*. En effet, cette quête, qui peut s'apparenter au mythe par sa valeur chimérique, a un sens non pas de signifiant à signifié, comme on l'entend en sémiologie, mais un sens directionnel. Le train, la vision magique de la vie qu'elle reçoit

et le constant mouvement vers l'arrière de l'horizon remplissent entièrement leur fonction symbolique lorsque l'on comprend l'essence de la quête de Roy. Cette quête est une direction de l'existence à laquelle elle peut accéder par la seconde vue¹³, la vision, l'imagination. Voilà pourquoi nous croyons que Roy serait spontanément poussée vers la nature où se dessine le paysage ou encore l'horizon pour tenter de saisir sa chimère. Retenons donc que la quête de Gabrielle Roy dans *Le Temps qui m'a manqué*, même si elle ne peut être nommée, existe et a un sens intrinsèque, non pas de référent à référé, mais un sens directionnel qui fait avancer la protagoniste toujours plus avant vers l'horizon, tant extérieur qu'intérieur : nous pourrions soutenir que l'extérieur se voit dans le train, le voyage, les grands espaces et que l'intérieur prendra finalement forme dans l'écriture.

Cependant, bien que l'horizon semble offrir un portrait de l'essence de la quête, il ne peut à lui seul conduire Roy à son but ; elle ressent en outre un besoin de solitude. Sans se retirer au fond des bois, Gabrielle Roy parvient à s'isoler du monde qui l'entoure. Elle trouve des abris ou des refuges qui sont nécessaires à sa recherche intérieure parce qu'ils sont en retrait du monde, qu'ils sont naturels et qu'ils offrent un point de vue sur l'horizon.

L'expérience du paysage en solitaire

Après être allée déposer à la poste la lettre destinée à sa mère, Roy est prise d'une « intolérable angoisse » et décide finalement de « descendre vers le refuge qui n'avait jamais manqué de [lui] être consolateur » afin de « dénouer cet inexplicable étau qui [lui] serrait le cœur » (*TQMM*, p. 30) :

Tout au bord de l'eau, protégée des regards par mon orme, j'étais souvent restée des heures assise immobile et presque toujours en paix dès que m'avait envahie la lointaine voix des rapides de Lachine. À Lachine même, elle devait remplir l'air d'un fracas à la longue sans doute fatigant à entendre, mais il en parvenait ici juste assez pour former une sorte de chant puissant et retenu. J'écoutais ce chant au fond indéchiffrable, je fixais le tourbillonnement de l'eau où se brisait le courant, à la pointe d'une petite île qui se trouvait à peu près vers le tiers du fleuve en sa largeur, et d'habitude je n'étais pas longue à me sentir moi-même emportée par le chant et par le courant. (*TQMM*, p. 31-32)

13. « Si l'on suit l'analyse de Husserl et les prolongements que lui a donnés Merleau-Ponty, on comprend mieux la dualité trop méconnue de l'horizon, qui associe étroitement le visible à l'invisible, le déterminé à l'indéterminé, le fini à l'infini. Or c'est précisément cette marge obscure et inépuisable d'indétermination qui attire les artistes et les poètes vers l'horizon du paysage. Si celui-ci donnait d'emblée tout à voir, il n'y aurait qu'à le décrire ou à le reproduire. S'il appelle un acte créateur comme celui du peintre ou du poète, c'est qu'il comporte un horizon interne et externe à explorer, qui les invite à prolonger ce qu'ils voient par cette seconde vue qu'est l'imagination » (Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 94).

Le lieu naturel semble refléter l'état intérieur de Roy : tous les deux indéchiffrables. Bien qu'elle ne délivre pas Gabrielle de son angoisse, la nature se fait tout de même entendre dans ce lieu isolé derrière l'orme. Roy, protégée des regards, réussit à être seule au milieu de la ville de Montréal.

À ce moment, Roy contemple le paysage, mais elle ne le fait pas à distance : elle l'habite et, bien vite, elle se sentira emportée par lui. Y étant seule, elle peut conséquemment établir un lien de proximité et d'intimité. L'expérience du paysage, pour qu'elle soit efficace chez Gabrielle Roy, est une expérience qui doit se faire en solitaire, car c'est alors qu'une « transaction secrète¹⁴ » entre le moi et le monde peut s'opérer. En effet, un rapport intime lie l'être humain, foyer de la perspective, au paysage dans lequel il se découvre. Une sorte de contrat, un accord, s'installe secrètement entre l'état d'esprit du personnage et les éléments du paysage : la voix des rapides envahit Gabrielle Roy, leur chant et leur courant l'emportent. Ainsi, en s'isolant seule au creux d'un asile naturel, Roy devient le foyer de la perspective, elle échange avec le Monde qui devient le miroir de son état intérieur – tous les deux indéchiffrables – et c'est en cela qu'ils s'accordent.

La voix lointaine des rapides de Lachine est une sorte de murmure intimiste par son chant « puissant et retenu ». Ainsi, pour être en mesure de recevoir la voix du paysage, Roy doit se retrouver seule dans un espace naturel, car l'intime ne se révèle que lentement et par chuchotement. Et l'émergence du paysage relève, plus que du simple point de vue sur la nature, de la vision qu'elle fait naître. Ce paysage englobe Lachine, qui se trouve au-delà d'où peut porter son regard, mais dont le chant se fait entendre. Le retrait solitaire permet alors une intimité sans laquelle le sujet ne peut être attentif aux silences et aux murmures et ouvre ainsi l'accès à un paysage intérieur qui émerge. Déjà, dans l'extrait présentant Gabrielle au bord de l'eau, nous voyons l'ouverture à un au-delà des limites du territoire. Le paysage est donc plus que ce qui s'offre au regard : il est l'image intérieure que se fait le sujet du Monde qui l'entoure et de celui qui se cache derrière l'horizon. Il se rapporte alors directement à l'expérience qu'en a le sujet. Il est par conséquent primordial que ce dernier se retrouve seul pour le faire émerger et lui donner un sens propre. Le personnage de Gabrielle Roy en convient lorsqu'elle dit ceci : « Faites-moi confiance : ma Gaspésie ne pourra être autre chose qu'une nouvelle Gaspésie puisque je vais l'apprendre toute seule » (*TQMM*, p. 80). C'est l'émergence, non pas du paysage *in situ*, celui-là qui existe peu importe que le sujet soit présent ou non, mais bien du paysage *in visu*, celui qui se situe dans le point de vue du sujet sur le lieu. « Apprendre » la Gaspésie seule, n'est-ce pas en fin de compte en faire l'expérience dans l'intimité ? Seulement alors pourra-t-elle être neuve

14. Nous reprenons l'expression de Philippe Jaccottet cité dans Michel Collot, « Le paysage comme aire transitionnelle », *art. cit.*, p. 355.

puisqu'elle aura passé par le regard unique du sujet. Dès lors, la transaction avec le paysage peut s'amorcer. Le moi et le Monde s'unissent au-delà du site, et le paysage passe de la vue à la vision : il se trouve alors par-delà l'horizon extérieur et intérieur. Se dessine par conséquent un paysage neuf parce que propre au sujet, exclusif à ce dernier.

Le retrait solitaire a deux fonctions non loin l'une de l'autre. Il sert d'abord à se connaître soi-même – déchiffrer ses sentiments et se former une vision propre – et ensuite à mieux saisir le monde social, les gens qui l'entourent pour leur porter secours. Si écrire, selon Jacques Brault, demande de quitter les autres et soi-même, de s'éloigner pour réconcilier le prochain et le lointain¹⁵, il en va de même pour tenter de comprendre le monde social, il faut s'en éloigner, se retirer en solitaire, pour mieux le saisir. Qui plus est, la solitude a une vocation identitaire, le paysage pouvant alors nous offrir une réflexion de nous-mêmes. La nature permet au sujet de prendre ses distances avec le monde qui l'entoure pour prodiguer un sens nouveau au Monde. C'est du moins ce que nous montre le fait que Roy trouve habituellement la paix au bord de l'eau à Montréal.

L'horizon du paysage ainsi que le lieu solitaire en retrait du monde sont des éléments fondamentaux de la quête de Roy, orientant son existence. De même, le retrait et la distance sont sans aucun doute essentiels au processus d'écriture, qui a son rôle à jouer dans la quête de la protagoniste.

La construction identitaire

Les lieux-souvenirs

Gabrielle Roy cherche à se réfugier au creux de lieux que nous nommons des lieux-souvenirs. Elle s'y rend alors qu'elle fuit les siens, pour mieux se comprendre ou encore pour se mettre à l'écriture. Dans tous les cas, ces lieux se trouvent « au bout » des chemins que prennent les trains de Roy. Ils sont donc parties prenantes de sa quête. Nous constaterons que ces espaces ouvrent eux aussi sur l'horizon et qu'ils aménagent un sentiment d'intimité avec la nature.

Que ce soit à Port-Daniel ou à Rawdon, Gabrielle Roy visite des lieux qui sont empreints de souvenirs. Il y a chez elle, comme chez tout être humain d'après Gaston Roupnel, une prédilection pour les lieux désaffectés : « Il [Gaston Roupnel] souligne notre prédilection pour les choses inactives : Nous y aimons d'instinct les lieux désaffectés et les vieilleries inutiles, tout ce qui porte la teinte grise des dénuements et des abandons, tout ce qui semble l'indolence d'un passé et d'un souvenir¹⁶. » Ce sont ici des lieux désertés, en ce sens qu'ils ont déjà été habités et ensuite quittés par Gabrielle Roy ou par

15. Jacques Brault, *art. cit.*, p. 389.

16. Pierre Schoentjes, « La nature à l'échelle du texte : quelques considérations sur le lieu » [en ligne], *Études de lettres*, vol. CCXCVIII, n° 1-2 (2015), p. 73 [<https://doi.org/10.4000/edl.824>].

des proches (sa mère par exemple). En voici deux exemples, le premier étant la chambre de Port-Daniel qu'elle a déjà occupée et qu'elle décrit comme suit d'après ses souvenirs :

[M]a chambre du haut de ses deux grandes fenêtres donnant sur la mer, où j'avais été si heureuse auparavant qui me paraissait avoir eu lieu il y avait cent ans. Elle était libre fort heureusement, et j'en ressentis une sorte de joie qui m'étonna moi-même. J'avais pu penser qu'un chagrin tenace comme celui qui me tenait compagnie n'aurait rien laissé entrer en moi d'heureux. Ce n'était donc pas tout à fait ainsi. Il avait suffi d'apprendre que la chambre où j'avais connu un calme heureux m'était disponible pour que m'envahît un timide espoir que se renouvellerait son effet bienfaisant sur moi. (*TQMM*, p. 77)

Elle a espoir que ce lieu, origine de ses souvenirs de bonheur, saura encore lui apporter ses bienfaits. Il est le motif d'un voyage en train, d'un autre départ vers le bonheur. Il se trouve donc « au bout », il est une autre représentation de sa quête. Le lieu-souvenirs reprend une figure récurrente de l'œuvre de Roy, celle de « la mémoire représentative du pays rêvé¹⁷ », dans laquelle les objets brillent par leur absence et les frontières s'effacent. Il aménage un espace intimiste où l'être peut se rapprocher de lui-même. Sa seule évocation suffit à retrouver un espace-temps qui semble remonter à une centaine d'années dans la perception affective. Et cette chambre, si elle n'est pas pleine d'antiquités, est remplie de vieux songes : « Ai-je été chanceuse, quand j'y pense, d'avoir eu pour y dormir, rêver, réfléchir, de pareilles chambres déjà si pleines de songeries en suspens » (*TQMM*, p. 85).

Le deuxième exemple de lieu-souvenirs se situe dans les collines de Rawdon :

Invariablement, je prenais le chemin des petites collines de Saint-Alphonse-de-Rodriguez. C'était d'ailleurs à cause d'elles que j'étais venue m'installer à Rawdon, pour être proche des paysages et des souvenirs dont ma mère m'avait parlé tout au long de mon enfance. Et en un sens les collines étaient encore plus en moi par la mémoire que par mon regard qui en saisissait le doux profil bleuté au-delà de la plaine de neige. (*TQMM*, p. 22)

Il faut noter que le lieu-souvenirs chez Roy est bénéfique parce qu'il aménage un espace et un temps intimistes. Autrement dit, ce n'est pas le paysage *in situ* en soi qui rapproche Roy des souvenirs qu'a partagés sa mère avec elle ; c'est la mémoire qu'elle en a. C'est le paysage *in visu*, qu'elle a reçu par la parole de la mère et qui s'est fondu en elle, qui la rapproche du paysage d'origine. Et le paysage *in situ* n'est que celui qui rend le souvenir possible. Comme l'écrit si bien Hélène Dorion, « le paysage n'est pas qu'un dehors, il émerge aussi bien de l'intérieur. Il creuse au-dedans comme l'aube creuse dans le jour pour le

17. Jacques Brault, art. cit., p. 389.

faire advenir. Et s'il crée alors des images que transperce la langue, c'est pour rappeler des ailleurs qui soufflent sur l'ici¹⁸. » Voilà pourquoi le paysage qui habite Roy semble plus réel pour elle-même que celui qui se trouve devant ses yeux. Pourquoi alors la nécessité de retourner sur le lieu-souvenirs? Le lieu-souvenirs présente des données agencées selon une « physionomie » qui déclenche un processus mémoriel et sur laquelle peuvent ensuite être projetées nos expériences antérieures y correspondant. Le souvenir est ce qui donne sens à ce qui s'impose au regard. Ainsi, Gabrielle Roy ne calque pas les paysages qu'elle rencontre, mais elle se les approprie et en produit des originaux en leur associant « les significations qu'il[s] évoque[nt] ». Ses paysages, comme ceux des poètes, résultent d'un échange entre « le moi, le monde et les mots »¹⁹.

Le Temps qui m'a manqué n'est pas un recueil de poésie, mais il va sans dire que la description du paysage y est très évocatrice : elle s'apparente en effet davantage à l'image poétique – qu'à l'image romanesque – qui évoque plutôt qu'elle ne décrit²⁰ et qui, de plus, suggère l'horizon en figurant l'« au-delà de la plaine ». Le lieu-souvenirs est l'amorce « d'une relation et d'une interaction complexes entre le moi, le monde et les mots »²¹. Il est l'endroit où peut s'ouvrir un espace-temps intimiste et où la protagoniste peut accéder à un paysage intérieur.

Nous avons souligné l'importance du rôle de l'horizon dans la quête de Roy et il en va de même dans les lieux-souvenirs. En effet, le point de vue sur l'horizon du paysage naturel est essentiel au lieu-souvenirs s'il veut remplir sa fonction. Car pour avoir accès à un horizon intérieur, donc à l'amorce d'une connaissance de soi, il faut être confronté à une « structure d'horizon » :

Celle-ci [la structure d'horizon], en effet, non seulement rassemble et organise les données des sens, mais intègre ce qui ne leur est pas directement donné, par exemple la face cachée des objets, leur horizon interne. Cette dialectique de la chose et de ses horizons fait notamment que tout visible, selon Merleau-Ponty, comporte une part d'invisible, et cela vaut aussi pour le paysage [...] ²².

Le lieu-souvenirs confronte Roy au paysage derrière le paysage, celui qui n'est pas visible et qui n'existe que dans la vision. Accéder à cette vision, c'est

18. Hélène Dorion, « Fragments de paysage », dans Michel Collot et Antonio Rodriguez (dir.), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 251.

19. Michel Collot, « L'Ouverture au(x) monde(s) », dans Michel Collot et Antonio Rodriguez (dir.), *Paysage et poésies francophones*, op. cit., p. 59.

20. Selon Michel Collot, « [a]lors que la description romanesque tend à mettre en général l'accent sur les éléments visibles du paysage, l'évocation poétique donne moins à voir qu'à imaginer et à entendre sa résonance intérieure, le "sentiment-paysage" » (Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 98-99).

21. Michel Collot, « L'Ouverture au(x) monde(s) », art. cit., p. 59.

22. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 25-26.

mettre en marche son imagination et commencer à se constituer comme sujet pensant. Voilà le début de l'acte de construction identitaire. Alors que ce qui est fermé (la chambre de Port-Daniel²³) donne sur l'horizon (la mer), ce qui est ouvert (les collines et la plaine de neige de Rawdon) donne sur l'intériorité (le souvenir de sa mère) et révèle au sujet sa propre altérité. Et la fenêtre comme point d'ouverture sur l'horizon se retrouve non seulement dans la chambre, mais dans le train :

À chaque profonde échancrure des champs, quand il s'ouvrait largement sur la mer, je *reconnaissais* le pays jamais vu auparavant, tel que je m'en étais languie pourtant et l'avais *souhaité* du fond du cœur. Ainsi existent des pays qui correspondent exactement à nos rêves les moins explicables. À présent la mer apparaissait presque à chaque tournant, et à chaque tournant je prenais comme un plongeon dans cet infini. (*TQMM*, p. 81; nous soulignons)

Elle effectue un mouvement de va-et-vient entre le paysage *in situ* et le paysage *in visu*, rappelant des souvenirs qui se trouvent au cœur de l'être, lui révélant des aspirations profondes, tout en ouvrant sur l'infini de l'altérité. Se produit alors cette reconnaissance de soi dans l'autre; c'est elle-même que Roy retrouve dans l'infini de l'horizon du paysage inconnu.

Interaction: la face cachée du paysage

Important dans la construction identitaire du sujet, le lieu naturel est notamment l'amorce d'une interaction avec la protagoniste qui lui permettra d'accéder à son paysage intérieur. Dans *Le Temps qui m'a manqué*, la nature suggère – passant par le regard de Gabrielle Roy – autre chose que ce que son apparence donne à voir. Se projeter dans le lieu naturel, c'est donc s'exposer à une face cachée du paysage, c'est consentir à effectuer une transaction secrète qui s'opère entre le corps, l'esprit et le Monde; c'est faire « l'expérience du paysage » : recevoir la révélation de la « secrète continuité » entre ces trois composantes (corps, esprit, Monde). Gabrielle Roy personnage entretient une relation vitale, tant physiologique et affective que symbolique, avec le paysage²⁴. Le corps, campant dans la nature, devient le médiateur entre le Monde et l'esprit. L'un et l'autre peuvent échanger des données pour créer un sens commun émergent

23. Cette chambre rappelle celle en Angleterre qui « possédait deux hautes et grandes fenêtres qui donnaient sur les downs », sur « les grandes vagues de terre » ainsi que sur « l'horizon distant » (Gabrielle Roy, *La Détresse et l'Enchantement*, Montréal, Boréal [Boréal Compact], 1996 [1984], p. 380). Ce même lieu où la paix lui venant du paysage la poussera à écrire, en français d'ailleurs : moment où elle « naît enfin peut-être à [s]a destination, mais sûrement en tout cas à [s]on identité propre » (*ibid.*, p. 391-392). L'endroit (la chambre et le paysage sur lequel elle donne) semble provoquer la même volonté d'écriture, la même vision de ce but fuyant et la même construction identitaire que celui de Port-Daniel décrit plus haut.

24. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.* p. 45-46.

du paysage et immanent au sujet. C'est de cette manière que le paysage vu du creux des collines de Rawdon révèle à Gabrielle Roy la maison de sa mère qui y était jadis :

Parmi les [collines] plus refermées, je me figurai avoir atteint l'emplacement au-dessus de la rivière l'Assomption où avait dû se dresser, sur l'escarpement, la petite maison à deux corps du logis, haut et bas-côté, où était née maman. Tout ici me semblait correspondre à la description qu'elle en avait cent fois reprise. Je ne pense pas l'avoir vue aussi nettement que ce jour-là, débordante de vie comme elle avait dû être, alors qu'à mes yeux n'apparaissait rien d'autre que de la neige poudrante entre des épinettes figées. (*TQMM*, p. 23)

Le contraste entre ce qui est vu et ce qui est perçu est saillant²⁵. De cet extrait, il ne faut pas comprendre que le sujet projette ses états d'âme sur ce qu'il voit, mais qu'au contraire, c'est sa rencontre avec le Monde, responsable de sa fusion avec l'objet qu'est le paysage, qui donne naissance à ce sens, cette vision²⁶. Le paysage n'est que neige et épinettes, et pourtant il révèle à Gabrielle Roy la maison de sa mère, et ce, « nettement ». Il y a quelque chose de lumineux dans cette révélation qui traverse la neige « poudrante » et offre à Roy une image mise au point.

Là n'est pas le seul moment où le paysage révèle une chose qui semble profondément vraie à notre protagoniste. Les arbres, par exemple, à deux reprises, arborent des traits humains et agissent comme miroir de la condition intérieure de Roy, d'abord en tant qu'individu, puis en tant qu'être humain :

Dieu, que ces arbres aux bras levés courant maintenant à toute allure dans la nuit disaient comme rien d'autre encore ne me l'avait dit la tristesse de vivre ! Tout à coup je pris conscience qu'il y avait trois jours seulement que s'était produit cet événement qui avait changé ma vie, et je secouai la tête comme dans le doute que si peu de temps se fût écoulé depuis ce moment où j'avais été encore heureuse. (*TQMM*, p. 27)

Encore une fois, Roy ne projette pas son for intérieur sur le paysage, à l'opposé, c'est ce dernier qui lui révèle sa situation profonde. Soudainement, après cette *parole* des arbres – c'est elle qui vient d'abord –, elle prend conscience de sa propre tristesse. Elle se retrouve dans ces arbres-hommes, pour ne pas dire qu'elle s'y confond. Sujet et objet ne deviennent qu'un et partagent un même sens, une même vérité. Vient ensuite cet extrait : « Une autre forêt relayant la première continuait à accompagner le train. Les arbres me faisaient maintenant penser à des êtres malheureux qui eussent couru à nos côtés en sens inverse

25. Alors que la vue ne tient qu'au visible, la vision – ou, dans ce cas-ci, la perception –, le surpasse et ouvre l'accès à l'invisible en donnant à « entendre [l]a résonance intérieure » du sensible (*ibid.*, p. 98-99).

26. *Ibid.*, p. 97.

sans savoir où ils allaient eux aussi, perdus autant que nous, les humains, en cet univers» (*TQMM*, p. 29). Passant des arbres à la forêt – de la forme individuelle au groupe, tout comme nous passons de l'homme (Roy) à l'Homme –, le paysage confie à Roy une vérité qui ne la touche pas seulement elle, mais toute l'humanité dans son rapport au Monde. L'anthropomorphisation des arbres (procédé que l'écopoétique retient comme manière de donner sens au monde²⁷) témoigne de cette fusion entre le sujet et la nature ; cette fusion ou ce jeu de miroir entre deux choses qui ne sont plus dissociables.

De l'autre côté de la fenêtre du train, les arbres interrogent Roy à leur tour, de même, la neige et les arbres des collines de Rawdon lui révèlent un paysage dont elle portait en elle le fondement. Dans tous les cas, le regard de Roy vers l'extérieur fait ricochet et lui est retourné par le paysage qui lui en révèle un autre, intérieur. Le paysage se trouve donc à la jonction du sujet et de l'objet ; de l'intérieur et de l'extérieur ; de l'imaginaire et du réel, il s'apparente, d'après Collot, à la notion d'aire transitionnelle qui est « cet espace intermédiaire entre le moi et le non-moi, le dedans et le dehors, l'imaginaire et le réel²⁸ ». C'est pourquoi la forêt peut à la fois être un élément naturel et l'incarnation de l'humanité, perdue dans le vaste univers. Elle est Autre (végétale, immobile, muette, etc.), et le Tout Autre est un chemin vers soi pour Gabrielle Roy ; c'est dans l'altérité que Roy prend la mesure de son être et celle de l'humanité. Le paysage, espace intermédiaire entre le moi et le non-moi, entre le Tout Autre et le Même, ouvre l'espace du Monde à Roy. En se posant comme point de vue du paysage, Roy atteint la face cachée du paysage, son versant intérieur, mais aussi infini et parvient de la sorte à se « glisser dans le monde entier²⁹ ». Elle peut ainsi parvenir à se connaître elle-même en plongeant son regard au fond de la nature : « J'ai toujours aimé les tempêtes, de terre et de mer. Je ne sais quels alliés j'y trouve contre la douleur en ce monde, quelles voix moins résignées que la nôtre qui se gonflent pour dénoncer » (*TQMM*, p. 91). La nature est le miroir d'une aspiration identitaire que porte Roy : être une alliée. N'est-ce pas ce pourquoi elle écrira : « La vraie vie de plus en plus était pour moi dans ce que je me racontais ou racontais à quelqu'un qui pourrait un jour s'y reconnaître [...] » (*TQMM*, p. 90) ?

Transfiguration : la délivrance pour un consentement à la vie

Gabrielle Roy reçoit de la nature plusieurs révélations. Ces nouveaux savoirs sont déterminants dans sa construction identitaire, d'autant plus qu'un événement bousculera sa vision du Monde pour la faire basculer d'un côté beaucoup

27. Sara Buekens, « L'usage du monde : une sensibilité environnementale avant la lettre » [en ligne], *Roman 20-50*, vol. hors série VIII, n° 1 (2018), p. 275-277 [<https://doi.org/10.3917/r2050.hs8.0271>].

28. Michel Collot, « Le paysage comme aire transitionnelle », *art. cit.*, p. 351.

29. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 397.

plus lumineux. Il y aura, à ce moment, transfiguration du personnage. Afin de mettre en lumière ce changement radical, nous insérons trois extraits en enfilade, traitant du même sujet et qui se suivent dans le récit, pour illustrer les étapes de ce changement : l'état initial du personnage qui précède l'événement ; l'événement transformateur ; la transfiguration :

[A]ssise sur les galets, j'écoutais le murmure de l'eau contre le rivage et ce doux bruit me mettait en mémoire comme aucun autre l'amertume de la vie. Je partais bientôt marcher seule et toujours vers les endroits les plus déserts, les plus battus des vents. Du moment que je sortais de mes histoires je me sentais accablée. La vraie vie de plus en plus était pour moi dans ce que je me racontais ou racontais à quelqu'un qui pourrait un jour s'y reconnaître [...]. (*TQMM*, p. 90)

Le second extrait se déroule alors qu'une violente tempête arrive. Tous restent à l'abri dans la maison, mais Gabrielle Roy se faufile à l'extérieur et trouve refuge dans une grotte :

Creusée à même la pierre, je connaissais une sorte de grotte toute proche de l'écume bondissante et des hurlements, mais bien protégée par une avancée du roc qui formait auvent. [...] Là, à l'abri des vents, presque au chaud, pendant des heures, sans m'en lasser, je participai à leur clameur, à leur folle douleur, à tout ce que les éléments, l'eau, le tonnerre, les vagues, le vent, jettent parfois comme véhémence protestation à la face du ciel. Le monde prend peut-être son créateur à partie dans ces grandes heures, qui sait ! Il me semblait que criaient pour moi, ou avec moi qui étais silencieuse, les vents, les vagues, quelques goélands réveillés et en déroute, et que tous ensemble, les vagues, l'écume, les vents, les oiseaux dérangés plaignaient à n'en plus finir la douleur du monde. (*TQMM*, p. 92)

Et s'en suit la transfiguration :

Vers le milieu de la nuit, je rentrai transie, mouillée jusqu'aux os car il s'était mis à tomber une grande pluie froide, endolorie de la tête aux pieds, cependant curieusement, mystérieusement délivrée, comme si l'amertume du moins m'avait été enlevée... Mais au fond, je suis toujours en peine de m'expliquer comment je sortie, cette nuit-là, sinon apaisée, du moins consentante à vivre en ce monde. (*TQMM*, p. 92)

Gabrielle Roy a atteint un nouvel état d'équilibre après la tempête et ce dernier est à l'antipode du premier. Qu'est-ce qui a permis cette transformation fondamentale de l'être de Roy si ce n'est la nature ? Toutefois, il y a dans *Le Temps qui m'a manqué* une nature révélatrice et une nature transformatrice. La première nature est celle à l'œuvre à la première étape du processus ici discuté : le doux murmure de l'eau appelle Roy vers d'autres endroits, ceux-là plus rudes, plus déserts, fouettés par les vents. Ce paysage la laisse en marge de la vraie vie : il n'agit pas comme son allié. Toutefois, bien qu'il ne soit pas celui qu'elle recherche, il peut du moins lui révéler celui dont elle a besoin.

Nous reconnaissons alors dans ce paysage désiré le sens premier du mot *wilderness* au XVIII^e siècle : « *To be a wilderness then was to be "deserted", "savage", "desolate", "barren" – in short, a "waste", the world's nearest synonym*³⁰. » Nous y retrouvons les endroits vers lesquels le murmure de l'eau la pousse (« déserts », « les plus battus des vents »), mais plus encore, on y voit le lieu de la transfiguration : la grotte au sein de la tempête. Il peut sembler contre-intuitif de qualifier un tel lieu de *wilderness* puisqu'il n'est pas un lieu ouvert, vaste, donnant sur l'horizon, toutefois Cronon invite à prendre garde à cette tendance que nous avons à fétichiser les endroits sublimes et la « *wide open country* »³¹. Dans le cas de la grotte, c'est précisément le paradoxe de l'immense dans le lieu clos qui donne sa force à la nature lors de la tempête. C'est dans le petit espace clos et protégé qu'est la grotte que Roy se sent finalement le plus en communion avec la nature, elle, déchaînée. Il se passe, dans le deuxième extrait (l'événement), un moment de fusion avec la nature. Roy est silencieuse, néanmoins elle se projette dans la nature gémissante et participe ainsi à l'action du paysage, il n'y a plus de frontière entre l'état interne et l'état externe ; Roy et la tempête, la nature, ne font qu'un. C'est en effet dans la *wilderness* au sens premier du terme que Roy se trouve en face du Tout Autre, car au fond de la *wilderness* se trouve « *something irreducibly nonhuman, something profoundly Other than yourself*³² ». Dans sa fusion avec le Tout Autre, elle accède à une familiarité avec lui.

Roy a pu accéder à une nouvelle nature (intérieure) en faisant du paysage de la tempête celui de sa vie. Si l'on suit l'analyse phénoménologique, ce paysage est l'objet qui active l'« attention » de Roy ; il est le « motif » de sa propre transformation en objet nouveau – enclenchée par l'« événement connaissant » – qui réalise ce qui n'était jusqu'à ce moment qu'un horizon indéterminé³³ : il est passé d'une simple tempête au paysage de la vie de Roy. En d'autres mots, elle fait de ce dernier cet allié qui la mènera à la libération recherchée sans tout à fait en être consciente. Nous souhaitons insister encore une fois sur le fait que la protagoniste ne projette pas ses états d'âme sur la nature, mais que les données du paysage doivent être en cohérence avec le sujet, et c'est ce prolongement du Monde à l'intérieur de Roy et sa « cohérence inexplicée³⁴ » qui mettront en branle cette transfiguration. Car le doux murmure de l'eau n'aura

30. William Cronon (éd.), « The Trouble with Wilderness ; or, Getting Back to the Wrong Nature », *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*, New York / London, W. W. Norton & Company, 1995, p. 70.

31. *Ibid.*, p. 86-87.

32. *Ibid.*, p. 70.

33. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 60.

34. « Pas un pas que je fasse vers le passé, que je ne retrouve ce sentiment de l'étrange, qui me prenait, quand j'étais encore l'émerveillement même, dans un décor où pour la première fois me venait la conscience d'une cohérence inexplicée et de ses prolongements dans mon cœur » (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard [Folio], 1926, p. 20).

pas eu cet effet de libérer Roy de sa douleur. Bien entendu, cela va de pair avec le fait que le paysage porte en lui un sens, une direction. Ici, le premier paysage l'aura poussée vers le second, qui s'est avéré être le paysage de sa vie, comme le décrit Merleau-Ponty, celui qui lui permettra « d'être au monde », de consentir à la *vraie* vie.

La saisie du monde

Art : la vocation de l'écriture

Avant même sa transfiguration, Roy ressent l'appel de la vocation d'écrivain. Il y a toutefois deux niveaux d'écriture dans *Le Temps qui m'a manqué*. Il y a l'écriture de Gabrielle Roy, personnage du passé, qui est relatée dans le récit, et il y a l'écriture de Gabrielle Roy auteure, au moment de l'écriture du texte autobiographique du *Temps qui m'a manqué*. Il y a donc deux temporalités qui se superposent, la première écriture (celle du personnage) passant par la seconde, autrement dit par le point de vue de l'auteure.

Alors qu'elle se penche sur son passé, Roy ne trouve d'elle-même aucune véritable raison à son écriture (notamment depuis la mort de sa mère) : « En fait, depuis ce temps-là, ai-je jamais su pourquoi j'écrivais, est-ce que ceux qui se livrent à cette bizarre occupation le savent vraiment » (*TQMM*, p. 89). Même si elle ne peut s'en expliquer le sens, elle en ressent la nécessité : « Je ressentis que si je ne me mettais pas au travail immédiatement, j'allais sombrer dans une mélancolie inguérissable » (*TQMM*, p. 88).

Si nous reprenons l'expérience révélatrice (la vision de la maison de sa mère) que Roy a vécue au cœur du lieu-souvenirs que sont les collines de Rawdon, nous la trouvons ensuite animée d'une volonté de fixer ce qui lui a été révélé par l'écrit : « Au retour, je lui fis la description minutieuse, dans une longue lettre, du lieu solitaire tel qu'il m'était apparu, m'attachant surtout à rendre son silence émouvant et la teinte du ciel, d'un mauve délicat, au-dessus de la crête d'où, enfant, elle avait dû venir regarder le monde, la vie, et tâcher de percevoir ce qu'elle deviendrait » (*TQMM*, p. 23-24). Non seulement Roy ressent le besoin de transposer ce nouveau savoir, elle se doit aussi de le partager par le moyen de la lettre. Nous trouvons donc une Gabrielle Roy qui souhaite contenir tout le paysage *in visu* dans l'*in arte* de l'écriture que représente la lettre. En effet, c'est le paysage *tel qu'il lui était apparu* qu'elle met sur papier et cette seconde vue se fait voir notamment par le travail actif de l'imagination qui suppose : *elle avait dû*... L'écriture a ce pouvoir de « surmont[er] l'ancienne discordance entre l'impression et l'expression³⁵ ». Voilà ce que cherche à faire Gabrielle Roy lorsqu'elle veut exprimer ce paysage *in visu* par l'écriture : accorder l'impression à l'expression, offrir une description authentique de ce qui a été perçu, reçu.

35. Jean Starobinski, « La littérature et la beauté du monde », *Diogenes*, n° 160 (1992), p. 51.

Visitons maintenant l'autre lieu-souvenirs, celui de la chambre qui donne, par sa fenêtre, sur l'horizon. La chambre dans *Le Temps qui m'a manqué* se trouve à la frontière des deux types de géographie dont Jacques Le Goff a fait le détail : celle de la nostalgie et celle du désir. La première est « réservée à l'espace rêvé de l'imaginaire dans un monde clos » et la seconde est « tournée vers l'ouvert », « attachée à une volonté de "maîtriser l'étendue" »³⁶. La description suivante que fait Roy de la chambre rappelle l'ouverture à l'espace qu'offre la fenêtre dans la petite chambre, et elle ne manque pas de souligner la prépondérance de ce lieu spécifique dans la vocation d'écriture du personnage :

[E]t surtout deux fenêtres à fins rideaux par lesquelles entrait en biais et de façade toute la baie de Port-Daniel, éblouissante de lumière. Des goélettes à voiles rouge clair en sillonnaient le bleu ardent. L'aile blanche des goélands la parcourait. – Oh, madame Bertha, laissez-moi cette chambre, et je vous le jure, un jour peut-être vous ne le regretterez pas parce que vous m'aurez aidée à accomplir ce que j'ai à faire en cette vie. (TQMM, p. 85)

En effet, nous savons que c'est dans cette chambre qu'elle écrira *Bonheur d'occasion*, c'est aussi là qu'elle poursuit sa « chimère » par l'écriture. En d'autres termes, ce qu'elle a « à faire en cette vie » est intimement relié à l'écriture, c'est sa vocation. Les deux géographies se côtoient : la chambre, symbole d'intériorité, d'intimité par excellence et la baie, entière et lumineuse.

Cette remarque du paradoxe entre l'espace clos et l'espace ouvert chez Gabrielle Roy a déjà été faite, entre autres par Jean Morency et James de Finney ainsi que par Albert Le Grand. Les premiers résument la « conception singulière de l'espace » chez Gabrielle Roy à un « conflit entre l'immensité et l'intimité, entre la prairie et les collines, qui symbolisent respectivement l'appel de l'Ouest et la nostalgie du Québec originel »³⁷. À son tour, Albert Le Grand voit ce même « double mouvement » dans l'œuvre de Roy : celui de la dispersion de la conscience « dans un espace toujours plus vaste » et celui de son resserrement « dans un espace toujours plus étroit »³⁸. Certes, la chambre – qui est aussi la demeure de Gabrielle Roy dans cette œuvre – est un lieu intimiste parce qu'elle fait naître une relation entre le moi et le Monde, mais aussi parce qu'elle ouvre sur le Tout Autre, celui-ci infusant la chambre et s'y diffusant ; c'est toute la baie de Port-Daniel qui *entre* dans la chambre. Nous avons déjà montré la teneur intimiste de l'espace naturel par son horizon et le mouvement de va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur qu'il provoque, et d'après ces fondements, il va de soi que ces chambres deviennent des espaces d'écriture, car

36. Les propos de Le Goff sont rapportés par Bertrand Westphal dans *Le Monde plausible : espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2011, p. 72-73, 155.

37. Jean Morency et James de Finney, *art. cit.*, p. 12-13.

38. Albert Le Grand, *art. cit.*, p. 53-54.

c'est là, en regardant par la fenêtre, que lui est confirmé³⁹ ce qu'elle a à faire en cette vie, sa vocation d'écrivaine, et c'est par là qu'elle deviendra cette alliée pour un inconnu, les deux se rencontrant dans l'espace de l'écriture.

Gabrielle Roy auteure n'a pas choisi au hasard de représenter ces lieux de traverse lorsqu'elle relate son parcours de vie. Il y a dans la frontière un appel paradoxal, mais concomitant, de l'immense et de l'intime; une révélation du Monde (Autre) et de soi qui sont indissociables. Voilà pourquoi la chambre – avec sa fenêtre –, espace d'écriture, est significative, car là convergent l'immensité de la connaissance du Monde et la profondeur identitaire de la rêverie et de l'imaginaire (géographies du désir et de la nostalgie). Lieu de rencontre entre l'inconnu et soi-même, la chambre avec point de vue sur l'horizon est la concrétisation de l'espace de l'écriture comme l'espère Roy: «[P]eut-être, en silence, nous rejoindrions-nous, moi qui marchais seule et cet inconnu dans l'avenir, quelque part arrêté à attendre il ne savait quoi» (*TQMM*, p. 90). Les lieux choisis, leurs paysages, reflètent les aspirations les plus profondes de Roy (le bonheur, l'écriture comme espace de communion avec le monde, etc.), et sont de plus ceux qui les lui révèlent, la dirigent vers eux. La nature est, dans *Le Temps qui m'a manqué*, un axe directionnel qui guide Roy vers sa vocation.

L'événement de sa vie est l'aboutissement (textuel) du récit autobiographique; aboutissement qui recoupe la réelle fin de sa vie. Nous proposons donc de voir *Le Temps qui m'a manqué*, qui n'est en fait que l'histoire d'une courte période de la vie de Roy – celle qui précède la publication de son premier roman, *Bonheur d'occasion* –, comme le récit plus global de la direction de la vie de Roy, autrement dit comme la superposition de la prise de conscience d'un aboutissement à un autre à l'heure de la mort (la transfiguration – qui est aussi le début de l'écriture – et la fin de la vie). Le monde naturel tient lieu de frontière entre les temps – le temps passé du souvenir et celui du présent de l'écriture –, non pas au sens où il les divise et les tient à distance, mais ainsi que le présente la phénoménologie, comme point de jonction :

39. Même si Roy a reçu la révélation de sa vocation quelques années plus tôt en Angleterre (voir note 23), elle la remet en question, du moins elle mentionne son ambiguïté, sa fugacité, à maintes reprises dans *Le Temps qui m'a manqué*. Ainsi, la nature ne révèle pas nécessairement une chose neuve, mais consolide ce savoir de l'auteure sur elle-même et le valide. À la suite de la mort de sa mère, Roy remet en cause sa mission en ce monde, elle ne sait plus pourquoi elle écrit, ni pour qui, ayant perdu sa principale destinataire. Mais Isabelle Daunais précise que « Gabrielle Roy aurait non pas *perdu* la destination de son œuvre, mais l'aurait *trouvée* ou mieux: l'aurait découverte. Cette destination, beaucoup plus diffuse mais aussi beaucoup plus large que la première, c'est celle que constituent les morts, c'est-à-dire à la fois la mémoire des morts et l'horizon élargi qu'ils offrent à notre conscience » (« Écrire pour les morts » [en ligne], *Lingua romana*, vol. 9, n° 1 [2010] [<https://linguaromana.byu.edu/2016/06/20/ecrire-pour-les-morts/>]).

Dans l'horizon intérieur et extérieur de la chose ou du paysage, il y a une co-présence ou une co-existence des profils qui se noue à travers l'espace et le temps. Le monde naturel est l'horizon de tous les horizons, le style de tous les styles, qui garantit à mes expériences une unité donnée et non voulue par-dessous toutes les ruptures de ma vie personnelle et historique⁴⁰.

Distance: le paradoxe du rapprochement dans l'éloignement

Un rapprochement s'opère également par la distance du récit autobiographique et rétrospectif de fin de vie, et la nature joue un rôle déterminant dans ce mouvement. En mettant en scène sa propre existence dans l'espace de l'écriture, Gabrielle Roy procède d'un dédoublement de soi, d'une mise à distance de sa personne. Le processus est semblable à celui qui s'accomplit lorsque Roy interagit avec le paysage: elle se fait elle-même Autre par l'écriture autobiographique afin de se regarder de l'extérieur tout comme elle arrive à se voir et à se connaître dans le Tout Autre qu'est la nature. Or ce regard rétroactif sur soi se pose en même temps sur les paysages qui ont marqué sa vie. Ainsi, la rencontre avec le paysage, d'un côté, pousse la protagoniste à vouloir transcrire ce qu'elle aura reçu de lui par l'écriture et de l'autre, c'est l'écriture qui remodale sa relation au Monde, et cela, en passant par le paysage. L'écriture chez Roy abolit donc la distance en établissant une connivence avec le paysage qui participe de sa construction identitaire par les connaissances qu'il lui divulgue. La nature devient son alliée autant dans le récit que dans le processus d'écriture autobiographique puisque toujours elle illustre une vérité qu'elle veut communiquer.

L'écriture et le paysage sont deux outils complémentaires pour *rejoindre* l'Autre dans le lointain et lui faire part de ce savoir qui a été donné par le paysage lui-même. Atteindre l'Autre au-delà du temps et lui révéler la connaissance reçue passent par l'écriture et repassent par l'image de la nature. Jonction de tous les temps – Gabrielle Roy l'écrit elle-même lorsqu'elle communique son souhait qu'elle et un inconnu se rejoignent par le biais de ses histoires dans l'avenir (*TQMM*, p. 90) –, l'écriture abolit la distance temporelle. À son tour, l'évocation du paysage est nécessaire pour que nous fassions appel à notre seconde vue et que nous puissions participer à cet échange intimiste. L'image que donne Gabrielle Roy de la nature (paysage *in arte*) dans *Le Temps qui m'a manqué*, sans être abstraite, passe par une description évocatrice, anthropomorphe et par conséquent métaphorique qui conserve l'irreprésentable de l'horizon et fait entendre sa «résonance intérieure⁴¹». Le récit autobiographique écrit à la fin de sa vie fait revivre à Roy son expérience des paysages, elle les re-connaît et les remodale. La distance du vécu, plutôt que de rompre la relation aux souvenirs, les *relie* à soi. Les souvenirs sont alors projetés à l'horizon

40. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 398.

41. Voir la note 20.

(de la conscience), temporellement à distance du sujet et à la limite du visible intérieur. Les prolongements du paysage dans l'être ne font que s'allonger et se transformer de manière qu'à un moment de sa vie, l'écrivain ou l'artiste arrive à rendre compte du paysage *in visu* par l'*in arte*.

Ainsi cohabitent les temps du récit et de l'écriture. Au moment où la nature révèle une connaissance à la protagoniste, l'auteure donne un sens à l'événement et remodale le passé. Une distance, l'« ampleur de sa vie⁴² », surplombe tout le récit, et c'est cette distance qui alimente l'intimisme de l'autobiographie. De même, l'évocation de l'horizon (la mer, la plaine, etc.) toujours lointain agit comme seuil entre Roy auteure et Roy personnage en contribuant à sa construction identitaire, autant qu'entre elle et le lecteur en faisant émerger de son paysage des connaissances sur soi et sur l'humanité. C'est la Gabrielle Roy dans ses derniers jours qui souhaite rendre compte de certains paysages révélateurs de son identité et de sa vocation, en plus de celui que nous appelons « le paysage de sa vie ».

Résonance : le récit autobiographique

Ce « paysage de sa vie », ou encore l'*événement connaissant*, est le moment transfigurateur qui clôt l'œuvre. Nous nous permettons de lui attribuer cette valeur en nous appuyant sur l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty, mais aussi parce que c'est ce paysage précisément qui revient à Gabrielle Roy à la fin de sa vie et qu'elle lui attache le plus grand rôle dans cette autobiographie. D'autres paysages sont évoqués, or c'est à celui-ci seulement qu'est conférée une capacité transformatrice, car au terme de la quête, fusionnent sujet et objet. C'est une rencontre avec soi-même que vit Roy à la fin de sa vie ; cette fusion « donne un centre au monde [...] Au bout du voyage qui mène de soi à soi, par le détour de tous les autres, c'est l'autre qui nous est donné⁴³ ».

Au bout de sa vie, Gabrielle Roy auteure tente un autoportrait : l'autobiographie. Et si elle remplace le pinceau par le stylo, rien n'empêche qu'elle *peigne* le paysage de sa vie. Au moment où elle peint à la fois le portrait de sa vie et celui de la tempête, Roy exprime une fusion entre elle et le Tout Autre. L'état d'âme de Roy n'est plus distinguable de celui de la nature. Lorsqu'elle se dépeint, Roy tombe nez-à-nez avec une femme-tempête, la tempête résonant jusqu'aux derniers instants de la vie. L'épisode de la tempête est également le commencement du parcours de romancière si l'on reste sur le plan du récit, et en outre l'aboutissement de l'autoportrait de Roy. Ainsi, la nature a le pouvoir de transfigurer profondément le personnage au point où le paysage intérieur qu'elle aura provoqué s'imprime en lui, résonne et fasse écho dans la distance

42. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 347-348.

43. André Brochu, « *La Montagne secrète* : le schème organisateur » [en ligne], *Études littéraires*, vol. XVII, n° 3 (1984), p. 535, 543 [<https://doi.org/10.7202/500666ar>].

du vécu. C'est le propre de l'éco-épiphanie théorisée par Julien Desrochers. Le fait que cet instant ait d'abord transfiguré Roy pour ensuite revenir à la fin de sa vie, conservant toute sa puissance, montre, qu'en effet, l'événement a été éco-épiphanique, c'est-à-dire qu'il a été le moteur d'une prise de conscience chez Roy, et qu'il a changé le rapport au temps du personnage du *chronos* vers le *kairos*⁴⁴, conservant son ampleur, sa profondeur par la mémoire au travers du temps; produisant un nouveau consentement à la vie. Nous reconnaissons que la persistance de l'événement dans le temps (et dans la mémoire) témoigne d'une éco-épiphanie. Ou, si nous inversons la phrase pour mettre la cause avant l'effet: c'est parce qu'il y a eu éco-épiphanie lors de la tempête que Gabrielle Roy se rappelle, ou revit, dans toute sa profondeur, cet événement à la fin de sa vie.

Voilà ce qu'accomplit Gabrielle Roy en écrivant son autobiographie. Mais par-dessus cela, l'autobiographie est l'occasion de donner un sens (une direction) à ces paysages qui résonnent en elle, et par là elle donne sens à sa vie en la restituant à partir des données du paysage. Les paysages ont eux-mêmes une valeur autobiographique: ils disent la vie, lui donne son sens; écrire les paysages, c'est se restituer soi-même, c'est *présenter* le passé (le rendre présent) en se posant comme unique point de vue. En somme, écrire les paysages c'est se constituer comme sujet, car l'écriture de Gabrielle Roy donne un sens aux paysages en leur accordant une signification conforme à la physionomie de leurs données et révélatrice des souvenirs qu'ils évoquent chez elle. Ils lui donnent, de cette manière, l'opportunité de se connaître en couchant sur papier sa perception: « [C]e texte est la perception même⁴⁵ ».

Il y a tout de même quelque chose de particulier à ce que l'événement qui résonne chez Roy alors qu'elle est près de la mort soit celui du consentement à la vie. Saisir le Monde, ce Tout Autre de la tempête, c'est, avant tout, se saisir soi-même. En rendant compte du Tout Autre, qui se cache dans la *wilderness* de cet événement, Roy partage avec le monde toute la vérité de son existence⁴⁶. Écrire la tempête permet à Roy de « racheter » sa vie et de la faire entrer dans

44. « [L]e *chronos*, réalité historique, linéaire, dans laquelle s'inscrit toute expérience humaine, et le *kairos*, qui mise sur le momentané et le non-séquentiel, qui privilégie la profondeur de l'instant au détriment de la continuité. [...] "[C]hronos is dreaded because of the realization that once it has passed, it is gone forever", alors qu'au contraire, le *kairos* porte en son sein "a possibility for the retention of value through emphasis and memory" » (Julien Desrochers, « Cette grâce entière, insaisissable et mystérieuse »: formes et enjeux de l'éco-épiphanie dans trois romans québécois contemporains » [en ligne], *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 [2019], p. 56 [<https://doi.org/10.7202/1061859ar>]).

45. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 50.

46. André Brochu, *art. cit.*, p. 536.

l'immortalité⁴⁷. Il y a un deuxième consentement à la vie qui prend place dans l'écriture autobiographique ; par elle, Roy consent à vivre pour toujours. La tempête est dès lors le symbole de l'ouverture à l'infini et il n'est pas étonnant que ce soient les éléments de la nature qui en soient l'expression puisque « chez Gabrielle Roy [...], l'espace est vécu comme une expérience exaltante, tendue vers le futur et l'infini⁴⁸ ». Pareillement, l'écriture est ouverte à l'Autre et à l'avenir⁴⁹, elle se voit de ce fait prédisposée à recueillir l'expérience qu'aura eu Roy du paysage et à la remodaliser. Il faut par conséquent approcher *Le Temps qui m'a manqué* comme « la perception même » de Gabrielle Roy sur sa vie et les paysages qui lui donnent un sens. Il est, entre autres, la toile, l'*in arte*, qui représente la résonance intérieure du paysage de la tempête, l'*in visu* du paysage transfigurateur de sa vie.

Il faut somme toute retenir que Gabrielle Roy jette un regard sur les paysages de son passé et leur donne un sens à partir d'un point de vue spécifique. Ce point de vue est celui de la fin de sa vie ; il accumule donc toute la distance temporelle érigée par le vécu (l'« ampleur de [l]a vie »). Il faut toutefois considérer que ce sont d'abord ces paysages qui ont appelé la seconde vue de Roy, suffisamment pour lui révéler des savoirs et s'imprimer en elle au point de résonner jusqu'aux derniers instants de sa vie. La nature a donc contribué à sa construction identitaire en lui insufflant sa vocation, lui renvoyant ses aspirations les plus profondes et en la conduisant vers le paysage de sa vie. Dès lors, elle cherche à retranscrire la forme qu'aura pris le paysage au fond d'elle dans l'autobiographie, amorçant un nouveau processus de construction identitaire engagé par le paysage qui résonne en elle et qui la mènera à une dernière transfiguration, un nouveau consentement à la vie par l'écriture. Par conséquent, rendre compte du Monde par les paysages, c'est présenter l'Autre et soi dans leur vérité et c'est finalement une manière d'être une alliée pour tous les Hommes comme la tempête l'a été pour elle.

Conclusion

Gabrielle Roy, si elle n'est pas tout à fait certaine de sa quête au début du récit, arrive à cette résolution de rendre au monde, à l'humanité, ce que le Monde lui a confié. L'art devient un moyen de communion avec les hommes.

Voici une hypothèse qui se trouve en filigrane de cet article : ce sont une identité, une vocation, une quête, un sens, qui sont trouvés au fond de la

47. Nicole Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy » [en ligne], *Voix et Images*, vol. VII, n° 2 (1982), p. 379 [<https://doi.org/10.7202/200326ar>].

48. Jean Morency et James de Finney, *art. cit.*, p. 20.

49. « [P]eut-être, en silence, nous rejoindrions-nous, moi qui marchais seule et cet inconnu dans l'avenir, quelque part arrêté à attendre il ne savait quoi » (Gabrielle Roy, *Le Temps qui m'a manqué*, *op. cit.*, p. 90).

nature, du paysage, « au bout » de l'horizon. Et inversement, c'est un peu de leur douleur, de leur vie, d'eux, mais surtout une libération, que les êtres humains peuvent trouver dans le paysage artistique ; une libération par un accès au transcendant, au Tout Autre, par un consentement à la vie. Au sein du paysage, il y a abolition des frontières, par la ligne d'horizon, entre l'immanent et le transcendant ; entre le Même et le Tout Autre ; entre l'Homme et Dieu. La nature agit comme prêtre, par exemple en prenant la parole à la place de Roy et prenant peut-être « son créateur à partie dans ces grandes heures » (*TQMM*, p. 92) de tempêtes. La nature a d'abord été médiatrice entre l'humain et le Tout Autre pour qu'à son tour, l'homme tente l'art, médiateur entre Dieu et les hommes, mais aussi médiateur entre les humains.

Cela dit, les représentations du paysage nous indiquent que de nombreux résidus provenant des romantiques se glissent au cœur de la vision du Monde dépeinte dans ces œuvres : Dieu, le beau, le vrai se trouvent au fond de la nature, en retrait du monde social, sur le sommet des montagnes, au fond des plaines arides et des lieux désertiques ; et l'expérience qu'ils en ont se fait soit dans l'extase ou l'émerveillement et toujours dans la solitude. Gabrielle Roy, par l'image des paysages qu'elle façonne – le paysage ne se résumant plus à la terre comme moyen de subsistance ou leg paternel, mais devenant voix du Monde et reflet de l'âme –, se place donc près d'un Wordsworth, d'un Thoreau ou d'un Muir : ils partagent – en plus d'un certain romantisme – une américanité, indissociable de la *wilderness*. Gabrielle Roy confère aux éléments naturels, peu importe leur « degré de sauvage », la même agentivité, et donc, la même valeur. Ils restent toujours un refuge pour l'individu, aussi près de la ville et du monde social qu'ils soient. C'est également la capacité d'entrevoir l'immense dans le lieu clos ou encore le lointain dans le voisin par exemple, qui caractérise l'américanité de l'œuvre de Roy.

Références

- ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard (Folio), 1926.
- BOURBONNAIS, Nicole, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy » [en ligne], *Voix et Images*, vol. VII, n° 2 (1982), p. 367-384 [<https://doi.org/10.7202/200326ar>].
- BRAULT, Jacques, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) » [en ligne], *Voix et Images*, vol. XIV, n° 3 (1989), p. 387-398 [<https://doi.org/10.7202/200792ar>].
- BROCHU, André, « *La Montagne secrète* : le schème organisateur » [en ligne], *Études littéraires*, vol. XVII, n° 3 (1984), p. 531-544 [<https://doi.org/10.7202/500666ar>].
- BUEKENS, Sara, « L'usage du monde : une sensibilité environnementale avant la lettre » [en ligne], *Roman 20-50*, vol. hors série VIII, n° 1 (2018), p. 271-282 [<https://doi.org/10.3917/r2050.hs8.0271>].
- COLLOT, Michel, « Le paysage comme aire transitionnelle dans l'œuvre de Philippe Jaccottet » [en ligne], *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XXI, n° 4 (2017), p. 351-359 [<https://doi.org/10.1080/17409292.2017.1432314>].

- COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage*, Arles / Versailles, Actes Sud / ENSP (Paysage), 2011.
- COLLOT, Michel et Antonio RODRIGUEZ (dir.), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- CRONON, William (éd.), « The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature », *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*, New York / London, W. W. Norton & Company, 1995, p. 69-90.
- DAUNAIS, Isabelle, « Écrire pour les morts » [en ligne], *Lingua romana*, vol. 9, n° 1 (2010) [<https://linguaromana.byu.edu/2016/06/20/ecrire-pour-les-morts/>].
- DESROCHERS, Julien, « “Cette grâce entière, insaisissable et mystérieuse” : formes et enjeux de l’éco-épiphany dans trois romans québécois contemporains » [en ligne], *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 (2019), p. 51-65 [<https://doi.org/10.7202/1061859ar>].
- GAUTHIER, Claudia, *L’Image de la nature chez Gabrielle Roy, inductrice d’une volonté de saisir le monde*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2022.
- LE GRAND, Albert, « Gabrielle Roy ou L’être partagé » [en ligne], *Études françaises*, vol. I, n° 2 (1965), p. 9-65 [<https://doi.org/10.7202/036191ar>].
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [en ligne], édition numérique réalisée par Réjeanne Toussaint, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1945 [https://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.html].
- MORENCY, Jean et James DE FINNEY, « La représentation de l’espace dans les œuvres de Gabrielle Roy et d’Antonine Maillet » [en ligne], *Francophonies d’Amérique*, n° 8 (1998), p. 5-22 [<https://doi.org/10.7202/1004649ar>].
- ROY, Gabrielle, *Le Temps qui m’a manqué*, édition préparée par François Ricard, Dominique Fortier et Jane Everett, Montréal, Boréal (Boréal Compact), 1999 [1997].
- , *La Détresse et l’Enchantement*, Montréal, Boréal (Boréal Compact), 1996 [1984].
- SCHOENTJES, Pierre, « La nature à l’échelle du texte : quelques considérations sur le lieu » [en ligne], *Études de lettres*, vol. CCXCVIII, n° 1-2 (2015), p. 65-82 [<https://doi.org/10.4000/edl.824>].
- SECHIN, Anne, « Saint-Boniface espace urbain ? : la ville et l’espace identitaire dans *La Détresse et l’Enchantement* et dans *Fragiles lumières de la terre* de Gabrielle Roy » [en ligne], *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest*, vol. XX, n° 1-2 (2008), p. 65-81 [<https://doi.org/10.7202/039396ar>].
- SIROIS, Antoine, « De l’idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy » [en ligne], *Voix et Images*, vol. XIV, n° 2 (printemps 1989), p. 380-386 [<https://doi.org/10.7202/200791ar>].
- STAROBINSKI, Jean, « La littérature et la beauté du monde », *Diogenes*, n° 160 (1992), p. 49-62.
- WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible : espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2011.



Campagne, fleuve, femmes et bêtes dans *Expo Habitat* (2018), et *Mouron des champs* (2022) de Marie-Hélène Voyer

FLORENCE BORDELEAU-GAGNÉ

Le paysage et la nature ont été l'objet de nombreuses études à travers l'histoire de l'art, que ce soit en peinture ou en littérature. Ces thématiques s'envisagent sous un nouvel angle depuis quelques années : plutôt que de présenter un sujet humain en tant que substance autonome exclusivement individualisée, positionné comme observateur de la nature, plusieurs œuvres littéraires contemporaines explorent, tant par la forme que le fond, le *lien* unissant sujet et nature. Faut-il s'en étonner, alors que les préoccupations liées à l'environnement et la crise climatique investissent de plus en plus l'espace littéraire contemporain¹ ? Les deux recueils de la poète rimouskoise Marie-Hélène Voyer, *Expo Habitat*² et *Mouron des champs*³, s'inscrivent directement dans ce sillage littéraire : l'anthropocentrisme y est bouleversé, l'humain se voit refuser son statut de dominant et d'exploitant vis-à-vis du reste du monde.

Plusieurs théoriciens, tant littéraires que philosophes, enrichissent cette hypothèse par leurs récentes études : nous nous intéresserons ici particulièrement aux réflexions de Michel Collot, d'Antonio Rodriguez et d'Arne Naess. Bien que ces études aient émergé d'Europe (respectivement de Paris, Lausanne et Oslo), elles nous semblent particulièrement fécondes pour analyser les œuvres de Voyer. De fait, la remise en question de la supériorité humaine face au reste du vivant fait directement écho aux travaux de Michel Collot sur la « pensée-paysage ». En effet, bien que dans l'usage courant, ce qu'on appelle *paysage* désigne, largement, un lieu se présentant à la vue d'un sujet – lieu qui peut

1. Pensons aux genres nouveaux, comme l'écofiction, ou à l'effervescence des écritures écologistes, mais aussi à la place de choix qu'occupe l'espace dans nombre de romans récents, qui font la belle part aux milieux naturels.

2. Marie-Hélène Voyer, *Expo Habitat*, Chicoutimi, La Peuplade (Poésie), 2018. Ci-après l'abréviation *EH* suivie du numéro de page, directement dans le texte.

3. Marie-Hélène Voyer, *Mouron des champs*, Chicoutimi, La Peuplade (Poésie), 2022. Ci-après l'abréviation *MC* suivie du numéro de page, directement dans le texte.

prendre le visage tant d'une campagne de bord d'autoroute que d'une vallée alpine grandiose –, ce terme peut se charger d'une valeur sémiotique beaucoup plus riche, qui redéfinit la place de l'humain vis-à-vis son environnement : selon lui, les paysages constituent l'intersection idéale entre ces deux participants, incarnant un lieu privilégié de réunion entre eux deux. Construction mentale brouillant les frontières entre de nombreuses paires longtemps jugées irréconciliables, notamment la nature et la culture ou le sensible et l'intelligible, le paysage permettrait de dégager un nouveau type de rationalité, soit une « relation à double sens et réciproque entre l'homme et le monde⁴ ».

Antonio Rodriguez va encore plus loin avec sa notion de paysage originel. Ce dernier, que nous pourrions identifier comme une ramification du paysage tel qu'entendu par Collot, est décrit comme un « lieu fondamental, dans lequel un auteur, un personnage, mais plus largement un individu, se reconnaît intensément. [C'est] un paysage privilégié constitutif de l'identité individuelle [et / ou collective]⁵ ». Se confondant parfois – mais pas nécessairement – avec l'*originnaire*, l'idée de paysage originel implique un sujet poétique trouvant son assise identitaire directement dans son rapport à la nature, positionnant le *lien au lieu naturel*, donc le *lien* du sujet à son objet, comme base fondamentale des identités humaines. Ainsi, le lieu, jumelé aux affects qu'il évoque pour le sujet humain concerné, permet à ce dernier de se bâtir en tant qu'individu, mais surtout en tant que relation.

Il nous semble par ailleurs possible d'établir des parallèles entre ces idées et l'écosophie du philosophe norvégien Arne Naess, selon qui l'être humain s'inscrit dans une écologie intime avec le lieu naturel qui l'héberge⁶. En effet, ce dernier insiste beaucoup sur la dimension plurielle et collective de l'individu, ne le reléguant pas à sa seule intimité intérieure, mais l'ouvrant plutôt à son appartenance matérielle et spirituelle au monde naturel :

Les formes minuscules et sublimes auxquelles « personne » ne prêtait attention, que « personne » n'était même capable de voir, faisaient partie d'un monde apparemment infini qui n'était pas moins mon monde [...] Cette anecdote permet d'éclairer deux éléments d'une grande pertinence pour la philosophie en général, et pour ma philosophie en particulier : un enthousiasme pour la diversité et un

4. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Arles / Versailles, Actes Sud / ENSP (Paysage), 2011, p. 12.

5. Antonio Rodriguez, *Le Paysage originel*, Paris, Hermann, 2022, p. 17. Bien qu'il soit sans doute possible que le paysage originel soit tout à fait urbain, Rodriguez insiste énormément sur les lieux naturels comme endroits propices à la découverte de l'originel.

6. Arne Naess, *Une Écosophie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, Paris, Éditions du Seuil (Points, Terre), 2017.

Voir aussi Arne Naess, *Écologie superficielle et écologie profonde*, Paris, Presses universitaires de France, 2021 [1973].

refus de considérer que certaines formes de vies sont supérieures à d'autres, plus nobles ou plus justes⁷.

Cette philosophie s'inscrit donc dans une logique de l'attention, et ce dans les deux sens : il faut savoir être attentif, d'un point de vue sensoriel, pour remarquer l'Autre, si minuscule soit-il ; et il faut être attentionné envers cet Autre, puisqu'il fait en quelque sorte partie de nous, en tant que partie de ce monde que nous habitons collectivement.

Afin de saisir les subtilités de la relation à la nature novatrice dans l'œuvre de Voyer, nous nous proposons d'analyser *Expo Habitat* et *Mouron des champs* en regard des angles de réflexion qu'offrent ces trois penseurs. Dans *Expo Habitat*, Voyer recherche exactement, nous semble-t-il, son paysage originel. En effet, le sujet poétique, insatisfait de son paysage originaire, car source de peurs et d'inconforts, est en quête d'un lieu dans lequel il saura se « reconnaître intensément » pour trouver l'apaisement. Ses pérégrinations en divers milieux de vie, tous insatisfaisants, permettent de poser l'hypothèse que le lieu final et durable de séjour – qui se révélera être entre fleuve et forêt – assure directement le bien-être du sujet, qui se sait *lié* au paysage. Au-delà de cette quête identitaire, l'agentivité de la nature, qui endosse un rôle de liant essentiel à la relation amoureuse, mène à des réflexions particulièrement fécondes sur le rapport entre le sujet littéraire contemporain et son environnement naturel. Ce rapport sera grandement relayé et étayé dans *Mouron des champs*, recueil dans lequel le corps féminin et l'appartenance à un écosystème bien plus vaste que l'individu seul sont mis de l'avant et explorés, tant par le récit poétique lui-même que par des choix formels.

***Expo Habitat*: la quête du paysage originel**

Le but principal du sujet poétique présenté dans *Expo Habitat* semble être son apaisement, et la découverte du paysage originel, tel que défini plus haut, y est essentielle. C'est donc une forme de « quête » qui traverse ce recueil, bien que, et comme le souligne Rodriguez, « [p]ar "quête", nous n'entend[i]ons pas un récit sous-jacent, mais plutôt la mise en place d'une tension, notamment par la recherche d'une unité⁸ ». Évoluant avec l'âge du sujet (que nous suivons de la petite enfance à l'âge adulte), plusieurs chemins sont empruntés pour mener à terme cette recherche : d'abord un effort de classement des lieux, surtout ceux de l'enfance, afin de bien les connaître ; ensuite, des essais-erreurs par des déménagements insatisfaisants et, finalement, la trouvaille, tant spatiale qu'amoureuse.

7. Arne Naess, *Une Écosophie pour la vie*, op. cit., p. 56.

8. Antonio Rodriguez, op. cit., p. 118.

Entre intelligible et sensible

La première étape vers la découverte du paysage originel est la prise de conscience des différentes qualités du lieu originaire, afin de saisir pourquoi il ne constitue pas ce « lieu fondamental » où le sujet se sent en adéquation avec lui-même et son environnement. Car le paysage originel n'est pas à tous coups lié avec le lieu de naissance des poètes :

Le paysage originel se distingue du paysage originaire. [...] L'originaire s'élabore sur des données effectives, des faits ; contrairement à l'originel. Ce dernier porte en lui, toujours par l'étymologie, une teneur spirituelle, jadis religieuse, de ce qui « remonte aux origines ». [...] S'y dévoile la différence entre un lieu d'élection, lié à une expérience intense, et un autre forcément inscrit dans les débuts d'une histoire personnelle⁹.

Pourquoi la ferme familiale ne représente pas un paysage originel pour le sujet d'*Expo Habitat*? Qu'est-ce qui s'accorde – ou non – avec les dispositions internes de la personne impliquée? « [T]oute connaissance implique de pouvoir nommer son objet¹⁰ », rappelle Élise Lepage dans son ouvrage *Géographie des confins*. Nommer est en effet essentiel à l'introspection (menant à la connaissance de soi et de ses besoins intérieurs) et, à terme, à la découverte du paysage originel. Ainsi, tout au long du recueil, mais surtout dans la première section, qui correspond à l'enfance du sujet, la narration s'évertue à décrire, avec soin, les lieux rencontrés afin de les déchiffrer, et de saisir ce qui s'y joue de façon décalée. Les listes constituent un processus que l'on peut qualifier d'intellectuel, étant donné qu'elles organisent la réalité en un tout qui se veut efficace et ordonné. Toutefois, étant créées par l'esprit naïf d'un enfant, bâties autour de perceptions sensibles, elles sont ici ce qui entrecroise l'un de ces couples considérés comme irréconciliables : l'intelligible (par la méthode) et le sensible (par les dispositions de l'enfant). Ce catalogage de lieux conduit donc à la construction mentale de paysages au sens où l'entend Collot, c'est-à-dire des intersections entre nature et culture, intelligible et sensible.

Ainsi, dès les pages liminaires de l'œuvre, dans le poème « Maison première », nous découvrons une énumération qui recherche la précision, par un regard qui revendique l'objectivité :

Dire exactement, décrire la grange chez Elzéar (la tôle qui coupe les pieds), la maison rouge d'Alcatraz (chasse gardée de l'ermite), le champ chez Donat (fraises, bleuets, noisettes, ours), la noirceur, les yeux follets des renards, les ruches interdites, la volière fascinante (ce remuement constant sous les filets), l'hirondelle dévorée, les pigeons d'argile, les instruments de torture, le cimetière des vaches, les

9. *Ibid.*, p. 27.

10. Élise Lepage, *Géographie des confins. Espace et écriture chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin*, Ottawa, Éditions David (Voix savantes), 2016, p. 94.

crânes trouvés, le lac des joncs (qui n'en est pas un), la rivière derrière la maison, les chats écrasés, l'argile craquelée (EH, 28).

La fidélité « exacte » qui est recherchée n'est évidemment pas atteinte, car nous avons définitivement affaire à des lieux accompagnés des affects qu'ils suscitent, indiqués par une myriade de petites informations connexes, d'autant plus que l'enfant fait des erreurs factuelles : les informations sont, en effet, rectifiées au fil de l'œuvre. La maison d'Alcatraz, par exemple, est en vérité blanche (EH, 47). Mais le défaut d'objectivité et de fiabilité n'enlève pas la possibilité de prétendre coller à la réalité – plutôt, cette combinaison du réel et de l'imaginaire de l'enfant compose les paysages de sa jeunesse avec plus d'exactitude que toute rigueur scientifique qui se serait voulue objective.

D'autres méthodes discursives – qui s'enrichissent parallèlement à la prise progressive de maturité intellectuelle et sensible de l'enfant – sont également employées pour raconter les lieux et les transformer en paysages. La rédaction de modes d'emploi contribue ainsi à tisser des liens entre le sujet et son environnement, en relayant les actions attendues ou impliquées par tel ou tel lieu, mais aussi le courage demandé aux enfants grandissant en milieu agricole. L'environnement rural est mis en relation avec les actions qu'il suscite, et les sentiments (la crainte) qui en découlent :

Il ne faut pas craindre de toucher la clôture électrifiée. Il ne faut pas broncher quand les chocs crispent ton poignet. Il ne faut pas craindre les grésillements des pylônes, le concert aigu des coyotes dans le champ du sud, l'ours qui traîne à la lisière de la terre du nord, les oies vengeresses, les blessures aux jambes maigres, les chats purulents (pile ou face, tuer ou soigner). (EH, 32-40)

Ces interdictions permettent à la fois de poursuivre les listes de lieux agricoles, mais aussi d'y impliquer plus explicitement l'humain et de montrer à quels dangers il s'expose forcément en y vivant. Des descriptions quasi narratives de quelques tableaux sont en outre chargées d'images qui, loin d'obscurcir la précision de la description, participent aussi à la création de représentations mentales puissantes et riches, résultat de la sensibilité exacerbée du sujet envers son environnement :

Tu voulais que je sache marcher dans le noir. Tu disais *il faut marcher dans le noir* et ta main me poussait devant tes pas. On sortait, la nuit nous avalait et à mesure qu'on s'éloignait de la maison, la rétine se dilatait et tout se distendait. On empruntait le chemin pentu et cahoteux, celui qui mène à la rivière du nord, et on avançait sur cette terre grise, craquelée, cette terre d'argile qui sentait le limon et la pourriture. Tout se distendait et le noir étouffait tout sauf la peur qui respirait encore plus fort. [...] Il y avait le vent dans les herbes hautes, il y avait ces aboiements lointains / qui montaient au ventre. (EH, 42-43)

Cet extrait permet la construction précise d'une scène par la convocation de plusieurs des sens du sujet, ainsi que sa mémoire visuelle. En effet, la noirceur provoque la création d'un paysage du toucher, de l'odorat, de l'ouïe, et du souvenir de la vue, qui est entravée par l'obscurité. La polysensorialité du sujet est donc mise à profit pour la description de ce lieu, mais aussi les émotions engagées, principalement la peur. Le corps et l'esprit vont de pair dans la recreation de cet environnement nocturne. Une fois de plus, le sujet ne se pense pas en lui-même, mais en relation avec ce qui l'entoure – car pour « marcher dans le noir », il doit accepter de se laisser « avaler par la nuit ».

Pourtant, le peu de lyrisme au sujet de la campagne qui subsistait encore jusque-là est dès lors tout à fait évacué : la campagne et les animaux qui l'habitent deviennent effrayants, antagonistes. Les objets créés par l'humain et les éléments naturels évoquent tous deux la crainte. Tant les listes que les modes d'emploi ou les segments narratifs permettent donc d'insister sur l'aspect inquiétant de la ferme, et de comprendre une partie du malaise qui découle d'une telle vie pour le sujet poétique d'*Expo Habitat*. Rappelons ces quelques mots, déjà cités plus haut : « L'originnaire s'élabore sur des données effectives, des faits ; contrairement à l'originel. [...] S'y dévoile la différence entre un lieu d'élection, lié à une expérience intense, et un autre forcément inscrit dans les débuts d'une histoire personnelle¹¹. » Nous pouvons donc rapidement comprendre que les paysages d'enfance de Voyer ne seront pas « élus ». Le fait de nommer et classer ces lieux, en convoquant à la fois des données subjectives et objectives – en les transformant, donc, en paysages, aura permis au sujet de comprendre qu'il est impossible, l'âge de prendre le large atteint, de rester sur la ferme pour se sentir en paix. Ainsi, en grandissant, et en obtenant de plus en plus de contrôle et de recul sur sa vie, le sujet explore des lieux pour voir s'ils répondent à ses besoins existentiels, s'ils peuvent constituer un paysage originel. En effet, au fil du texte, l'environnement matériel reste indissociable du sujet, qui se pense dans et par les lieux traversés. Il vogue donc de lieu en lieu, cherchant un peu par essais-erreurs lequel pourrait entrer en adéquation avec lui-même et offrir un sentiment de plénitude. C'est ici qu'entre véritablement en ligne de compte une recherche « active » du paysage originel, qui frôle véritablement la « quête ».

La recherche

Dès le temps de l'enfance terminé, des lieux sont traversés (l'autoroute 20), et d'autres fréquentés (la ville de Québec). Nous insistons sur ces deux mots (la traverse et la fréquentation), car ils impliquent un mouvement incertain et provisoire. Chez Voyer en effet, l'autoroute 20 est un simple chemin menant

11. Antonio Rodriguez, *op. cit.*, p. 27.

à une destination¹², tandis que Québec (la destination en question) n'entre finalement pas en adéquation avec les dispositions intérieures du sujet. Pas d'assise possible, donc, sur la route, ni à Québec. De fait, à l'arrivée dans la Capitale-Nationale, le choc est grand : « Monuments d'hébétudes. / (nous dormirons dans la nausée des confort king size) » (EH, 105), lisons-nous. Le texte souligne le paradoxe entre le confort physique (du lit *king size*) et l'inconfort psychologique qui en résulte (la nausée). Cette dissonance annonce d'emblée le malaise existentiel que provoque la ville chez le sujet. Un peu plus loin, le poème « Maison témoin » élabore une réflexion sur l'univers artificiel qu'implique une vie urbaine : « Il faudrait dire nos maisons fausses. Et dans ces maisons fausses, dire le gyproc et le clabord et les bardeaux d'asphalte, les mousses, les isolants thermiques [...] / Et il faudrait dire *j'habite*. Et cet habité se profilerait au creux de nos maisons fausses. » (EH, 121-122) Cette « fausseté » ne peut évidemment satisfaire à long terme le sujet poétique ; jamais ne sera transformée cette fréquentation en habitation¹³. Insistons sur « il faudrait dire *j'habite* » : l'emploi du conditionnel implique une forme de sentiment d'obligation qui est impossible à remplir. La section suivante, soit la dernière du recueil, « Territoires et échappées. Les effarouchements », s'ouvre d'ailleurs sur la fuite, vers un retour en région, non pas en campagne, mais en une nature plus sauvage, forestière et fluviale, celle du Bas-Saint-Laurent (EH, 135). Le sujet poétique semble pouvoir y trouver son équilibre, son repos – et donc son paysage originel. Nous l'avions vite compris : l'originel ne pouvait se confondre avec l'originaire dans le cas de Voyer.

Découverte du paysage originel

L'instance narrative d'*Expo Habitat* ondoie au fil de l'œuvre. Dans les premières parties, le « je » lyrique parle tantôt de soi à la première personne (« Mille fois la besogne / je regarde » [EH, 18]), tantôt à la deuxième personne du singulier (« Tombée du fenil / tu te réveilles sur le ciment » [EH, 11]). Le ton est à certains moments impersonnel (« Ici on voyage nulle part / on fait juste des tours » [EH, 14]) ; à d'autres, c'est la première personne du pluriel qui prend parole, englobant semble-t-il la multitude des enfants de campagne (« Dans nos bouches, ce n'étaient déjà plus des mots » [EH, 74]).

Un glissement important se produit cependant dans la dernière section de l'œuvre ; le « je » qui fait son entrée dans le poème « Les grands départs », après la fuite de Québec vers Rimouski, s'adresse à un « tu » inconnu et indéterminé :

12. Alors que ces paysages peuvent être, pour certains, fondateurs. Nous pensons entre autres à l'essayiste et anthropologue Serge Bouchard, qui n'hésite pas à proclamer son amour pour l'autoroute 20 et son importance dans sa vie.

13. Nous reviendrons plus tard sur le sens précis à accorder à ce mot dans le cadre du présent texte.

*C'est une peau pour deux
La toundra portée orgueilleusement¹⁴.*

Entre, il n'y a rien à craindre. Oublie les grêles sourdes. Ne fais pas attention aux choses rongées. Pose ton cœur là dans le foin. Regarde, je prépare nos lentes salaisons. J'ai tout mon temps. Je peux la patience des oies. Je peux toutes les patiences. Je nous invente une peau d'écorchure. Je nous invente une peau lisse et mémorable, une peau d'écharnoirs et d'acharnements. Les sutures tiendront de nerfs tendus. [...] Entre, pose ton cœur là dans le foin. Dors comme une grange à l'abandon. Demain, nous enfilerons notre peau neuve pour la première fois. (EH, 141)

Cinq pages plus loin, il se révèle curieusement masculin :

Jamais résolu à prendre le centre, tu t'éloignes, tu traques les atmosphères blafardes [...]. (EH, 146)

Ce « tu » semble être un nouvel acteur, que nous pouvons supposer, de fil en aiguille, être un nouveau conjoint avec lequel le « je » entretiendra une relation fusionnelle¹⁵. Alors que la peau est « notre premier vêtement, notre vêtue la plus intime¹⁶ », comme rappelle Geneviève Martel, elle devient ici partagée, ultime geste d'ouverture à l'altérité et démonstration de la volonté d'union du « je ». En effet, les vers d'Hélène Dorion en exergue de « Les grands départs » et les dernières phrases de la première strophe promeuvent l'idée de la formation d'une communauté physique, d'une relation fusionnelle par la peau – d'une union qui, pourrait-on dire, confond l'humain et la nature en un seul être, partageant la même « écorce », nouvelle et sans précédent, prometteuse. Cette peau commune est à la fois animale et végétale ; c'en est une « de toundra », « d'écorchures » (ce mot qui rappelle à la fois l'écorce par sa sonorité et la matérialité d'un épiderme d'animal blessé par sa définition), de nerfs d'animaux tendus. Ainsi, le lieu de vie s'incarne directement *dans* la relation amoureuse. La nature est essentielle à cette union, qui n'aurait pu se faire par exemple sous des habits manufacturés partagés. Les première et deuxième personnes du singulier laissent progressivement place à la deuxième du pluriel, qui englobe donc trois composantes : la femme, l'homme, et leur liant essentiel, la nature, qui les accompagne en filigrane et crée une identité nouvelle, féconde. Cette entité tripartite permet la mise au monde d'une descendance. Dans l'ultime

14. L'italique indique une citation de *Ravir : les lieux*, d'Hélène Dorion, identifiée à la fin du recueil.

15. Cette interprétation est empruntée à Élise Lepage, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXXXIX, n° 3 (2020), p. 301-322.

16. Cette citation de Martel provient de Élise Lepage, *op. cit.*, p. 249. Lepage fait ensuite l'analogie entre la peau et l'écorce, écorce qui « contient le monde intérieur et maintient l'intégrité physique ».

poème, « Contes d'un pays incertain¹⁷ », l'individu fait ainsi état d'une unité retrouvée dans la pluralité, dans l'altérité du monde extérieur devenu « soi », et d'une prolongation du « nous » par la filiation :

Et demain nos enfants gorgés de sommeil éblouis de fatigue écouteront nos histoires d'échines. Nous leur parlerons de courage, cette bête patiente qui dort dans nos maisons creuses. Nous leur montrerons à respirer [...]. Nous arracherons une à une leurs peaux de lièvres et déplierons doucement leurs jambes raides pour leur apprendre à ruer juste. Nous embrasserons leurs ventres tièdes et ils apprendront peut-être la soif. (EH, 156)

Ces enfants hybrides, mi-humains mi-animaux, incarnent l'apport de la nature dans la relation amoureuse. On ressent surtout dans cet extrait une forme d'apaisement, de douceur retrouvée dans ce lieu originel qui a permis la beauté et la naissance. Cependant, le paysage originel se module constamment, à l'image de toute relation profonde ; de fait, la narration prend, pour l'ultime strophe du recueil, un pas de recul, pour constater cette nécessité de rester ouverte à l'altérité, de rester empathique, courageuse dans la recherche de Soi dans l'Autre. Cette distance est marquée par l'usage de la troisième personne du pluriel :

Et de ces égarements tacites,
ils gardèrent un certain goût
pour la béance. (EH, 157)

La figure de la béance rappelle le vide impossible à combler, la douce (et nécessaire) instabilité du paysage originel, qui se redéfinit au fil de la vie du sujet. L'incapacité d'*habiter* avec certitude, soulignée dans les poèmes sur Québec, a par ailleurs été réitérée dans l'avant-dernier du recueil, « Habiter », bien qu'une alternative semble désormais exister : « Nous ne saurons jamais dire j'habite / *mais* nous aurons vu nos bouches / aux commissures / des îles et des envolées / organiques / distiller des oiseaux de suaire » (EH, 151 ; nous soulignons). Loin

17. Ce dernier poème s'arrime sans ambiguïté à ceux de Jacques Ferron, dont un recueil en porte – presque – le nom (*Contes du pays incertain*) ; on y retrouve un portrait de ce Québec souvent oublié, celui des régions éloignées, notamment celle du Bas-Saint-Laurent, à travers un voyage ressemblant un peu à celui exécuté par Voyer : « De la Gaspésie jusqu'à la banlieue montréalaise [...], en passant par le comté de Maskinongé [...], [Ferron] avait déjà superposé au pays réel un pays imaginaire nous donnant à voir la diversité culturelle d'un pays à géométrie variable », écrit à son sujet Jean-Marc Massie (Jean-Marc Massie, « Si le pays m'était conté », *Spirale*, n° 200 [2005], p. 94). *Contes d'un pays incertain* semble aussi, si l'on se fie à Aline Côté-Lachapelle, receler une complexité narrative à l'image de celle d'*Expo Habitat* (Aline Côté-Lachapelle, *Une Stylistique narrative et discursive appliquée dans Les contes du pays incertain de Jacques Ferron*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1975). L'intertextualité, omniprésente dans le recueil, témoigne par ailleurs d'une autre collectivité à laquelle Voyer appartient : celle des poètes québécois et québécoises.

de témoigner d'un mal-être, ce refus de l'habitation est, en fait, tout à fait logique en contexte de paysage originel. Toute relation saine s'incarne dans une dynamique à double sens entre le lieu et l'être, alors que le verbe « habiter » implique souvent, en français, une relation de domination :

[S]i la langue allemande associait à l'origine l'habitation au fait d'être [par le mot *bauen*, de prime abord intimement lié à *ich bin*, je suis], la langue française tend à l'associer à l'avoir, à la possession. [...] [S]i « habiter » implique l'idée de propriété, qui ne pourra jamais dire posséder le monde et maîtriser ses représentations? Cette prétention d'habiter le monde comme si l'homme le possédait dérange; elle indique trop sûrement le désir de pouvoir, de possession, bref, de règne de l'humain¹⁸.

Il ne faut donc finalement pas s'étonner si le sujet poétique de *Expo Habitat* conclut qu'il ne saura « jamais dire j'habite »; la manière d'être au monde transmise dans *Expo Habitat* ne rime pas avec une maison posée sur un lot possédé, comme ce qu'on voit annuellement à la foire d'*Expo Habitat*, au centre des congrès de Québec. L'idée de propriété privée, de cloisonnement des lieux pour la jouissance privée, apparaît même comme insupportable : « Tu n'avais jamais vu de vraies barrières avant [l'arrivée du voisin]. [...] // Fin d'une naïveté. Ce qu'on appelait jusque-là terre – espace approximatif, champs, friches graveleuses – était devenu terrain, propriété. Tu te rappelles avoir vécu cette limite comme une violence, un non-sens, une sidération. » (EH, 47-48)

En portant le nom de cette foire, le recueil fait un pied de nez à cette manière possessive de percevoir le territoire, et cherche à proposer de nouvelles pistes pour y vivre dans le respect et l'harmonie; s'y dessine ainsi, nous l'avons vu, un rapport au milieu de vie beaucoup plus équitable, qui ne peut être entendu par « habiter » au sens déterminé ci-haut. « Faire partie » serait sans doute plus juste. Ou peut-être « être chez soi » – mieux : « chez nous¹⁹ »; cette dernière expression permet de lier fermement le sentiment de bien-être et d'enracinement identitaire que procure un endroit à un ensemble plus vaste que Soi.

Cette manière d'être au monde, qui refuse la hiérarchisation entre les êtres humains et l'univers du vivant, et qui, par la découverte du paysage originel, permet l'unification du sujet à notre vaste écosystème terrestre, est relayée dans le second recueil de poésie de Voyer, *Mouron des champs*. Ce dernier se veut un

18. Élise Lepage, *op. cit.*, p. 245.

19. Il est curieux de penser que la langue française ne possède pas de terme satisfaisant pour traduire les mots anglais et espagnol *home* et *hogar*; le mot « foyer », qui pourrait s'en rapprocher le plus, est devenu presque connoté négativement, ou bien à cause des orphelinats, ou bien par la dimension patriarcale essentielle à leur maintenance, sous-entendue. « Chez-nous », bien qu'il s'agisse d'un québécoïsme, semble l'expression la plus apte à rendre compte, dans le langage courant, de l'idée d'un lieu d'élection pour vivre, où l'on se sent fondamentalement bien.

hommage à la mémoire de la mère décédée, mais aussi à un ensemble élargi de femmes habitant en milieu agricole, et à leur relation à la vie et à la nature.

***Mouron des champs: l'identité collective, le « nous »
féminin et écologique***

Rappelons que l'écophilosophie d'Arne Naess envisage le monde naturel et l'être humain comme un ensemble indivisible. Bien que le philosophe ne cherchait pas à lier l'identité individuelle à un paysage particulier, comme Rodriguez l'a fait plus tard, Naess insiste sur l'idée que le bonheur passe par la rencontre entre Soi et la Nature, et la prise de conscience de leur indissociabilité :

[L'écophilosophie, ou écologie profonde,] consiste à mettre l'accent sur les normes fondamentales et les hypothèses que l'on peut déduire de la relation entre l'être humain et la réalité omni-englobante. Suivant ce modèle (qui est, comme tout modèle, une simplification consciente et délibérée), la « réalisation de Soi » doit être tenue pour une norme fondamentale. Le soi dont il est question ici n'est pas l'*ego*, mais le Soi agrandi qui se révèle lorsque nous nous identifions avec toutes les créatures vivantes, et en dernière instance avec l'Univers entier, ou avec la Nature en un sens proche de celui du *Deus sive* de Spinoza²⁰.

Pour lui, le bonheur réside ensuite dans toute action qui est posée en pleine conscience de cette appartenance, et donc qui prend véritablement soin de ce qui nous est, en apparence, étranger. Alors qu'*Expo Habitat* se clôt sur une telle reconnaissance du sujet dans et par la nature et de son « expansion » à travers une prise de parole plurielle (bien que limitée à un cercle moins étendu que celui suggéré par Naess), *Mouron des champs* ratisse plus large en accroissant la portée de cette dimension collective, à la fois humaine et naturelle.

Une collectivité humaine

Le poème liminaire, « Avant-dire », indique d'emblée les objectifs du « je » sujet et des fantômes qui *habiteront* sa voix – au sens défini plus haut, donc la *pos-séderont*, en seront maîtres – tout du long :

[I]l me faudrait tracer l'histoire
de mes vieilles vivantes
[...]
ce serait le livre
d'une mémoire impossible
encagée
et pourtant
/

20. Arne Naess, « La genèse de ma philosophie », [« How My Philosophy Seemed to Develop »], *Une Écophilosophie pour la vie*. op. cit., p. 78 ; article d'abord publié en 1983 dans André Mercier et Maja Svilar (éd.), *Philosophers on Their Own Work*.

il y aurait ma voix
 éprise
 habitée d'elles
 [...]. (MC, 9-10)

Une fois de plus, le conditionnel indique ici une impossibilité, celle de retracer factuellement l'histoire de ces « vieilles vivantes ». La poète doit accepter de se laisser « posséder » par elles, et donc de s'abandonner à leur subjectivité afin d'élargir la sienne. Et le poème suivant est immédiatement rédigé au « nous » – bien que comme dans *Expo Habitat*, les pronoms fluctuent sans cesse de page en page. On passe parfois à un « je » qui s'adresse à un « tu » ou à un « vous », mais l'idée de la filiation, du groupe d'appartenance, est toujours là ; le « je » n'est jamais seul, et ne s'adressera que très rarement à un groupe rassemblé par la troisième personne. Il s'adresse plutôt à des familières. C'est une communauté intime bien que large qui se dévoile au lecteur, les femmes de campagne, auxquelles la narratrice est attachée bien malgré elle, à travers un « écho » :

[J]e pense souvent à vous
 à moi dans la continuité de vous
 au curieux maillage de nos voix
 dans l'écho de vous (MC, 35)

Ou encore :

[J]e vous observe
 derrière les buées du temps
 vivantes dans vos tourments
 je pense aux courants d'arrachement
 qui me raptent et m'aimantent vers vous
 je cherche ce qui me rive
 à l'écho de votre présence (MC, 48).

Cependant, toutes ces femmes, regroupées sous ce « vous », ne sont pas seules dans cette famille, avec qui on partage les joies, les peines, les misères : les bêtes font partie du portrait. Si l'animal de ferme, comme la vache, était très présent au début d'*Expo Habitat*²¹, ce sont les oiseaux qui, ici, se faufilent majoritairement entre les lignes, et allant jusqu'à habiter les membres de la communauté du sujet. En effet, la rencontre avec l'animal revêtait déjà une grande importance dans le premier recueil, qui s'ouvrait d'ailleurs directement sur un moment de tendresse entre la fillette et une vache, mais ce sont des

21. Et certainement pas sans importance. Remarquons que, dans le poème liminaire, c'est une vache qui permet à la petite fille de faire l'expérience, pour la première fois, d'une forme de tendresse. D'autres bêtes sont présentes ensuite, comme des ours, des lièvres, des chats ; mais ils symbolisent une inquiétude ou un enfermement.

femmes carrément hybrides que nous rencontrons, à plusieurs reprises, dans *Mouron des champs*.

Une collectivité écologique

Plus qu'une simple présence accompagnatrice, plus encore qu'une force adjuvante au récit, l'oiseau s'entremêle sans cesse à la figure féminine pour en faire un personnage hybride. Déjà les jeunes filles de campagnes seraient tombées du ciel (MC, 37) ; les mères sont « belles et intouchables comme des bécasses / elles brûlent leurs ailes, se coupent les ergots / et saignent sans broncher » (MC, 51), mais sont aussi de « noires corneilles » (MC, 52) ; les enfants volètent autour des fourneaux (MC, 53) ; les vieux visages des veuves sont défigurés par « cent griffes d'oiseaux » (MC, 65) ; les lieux sont « pleins / de femmes qui se croient / des oiseaux²² » (MC, 99) ; la peau de l'enfant doit se défaire de ses « duvets » (MC, 112) ; on dit « Nous portions au cou / des cicatrices pleines d'oiseaux²³ » (MC, 121) ; la mère « avait une beauté d'oiseau inquiet » (MC, 124) ; même, elle « est une oie » (MC, 128) ; les « dépouilles de filles frêles » sont habitées par des « âmes encore bleues et neuves » qui luisent « comme de jolis œufs de merle » (MC, 142) ; les « vieilles vivantes / satur[ent] le ciel / [de leurs] corps d'oiseaux lents » (MC, 157).

Dans son essai fondateur sur la zoopoétique, Anne Simon souligne l'altérité des bêtes, « digne de la fable et de l'affabulation, une altérité qui déploie ses tentacules dans nos synapses, et son encre dans nos matières grises, une altérité intrusive, raptrice et métamorphosante²⁴ ». C'est donc jusqu'à cette dernière étape que parvient Voyer avec ces femmes-oiseaux, magnifiques et inquiètes, grâce à des métaphores ou comparaisons utilisées à répétition. L'altérité est sans détour dépassée, intégrée. Que signifient ces métamorphoses ? On reconnaît dans cette fusion entre règne humain et animal une reconnaissance de Soi dans l'Autre, un décloisonnement total du « je » vers une identité multiple, débarassée des oppositions entre nature et culture, humains et bêtes, à la manière d'Arne Naess qui exige pour sa philosophie un « enthousiasme pour la diversité et un refus de considérer que certaines formes de vies sont supérieures à d'autres, plus nobles ou plus justes²⁵ », atteignant l'idée d'un « Soi agrandi qui se révèle lorsque nous nous identifions avec toutes les créatures vivantes²⁶ ». Notons que les femmes de *Mouron des champs* ne s'inscrivent cependant pas dans une

22. L'italique signale une référence directe à Sylvia Plath, identifiée en fin de recueil.

23. Ici aussi, l'italique signale une référence directe à Nicole Brossard, identifiée en fin de recueil.

24. Anne Simon, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject (Tête nue), 2021, p. 17-18.

25. Arne Naess, *Une Écosophie pour la vie*, op. cit., p. 56.

26. Arne Naess, « La genèse de ma philosophie », art. cit., p. 78.

visée aussi vaste, universalisante, mais se limitent à celle d'un « Soi agrandi », qui reste sujet tout en s'ouvrant à l'Autre par l'hybridation métaphorique.

Ce phénomène s'inscrit en outre dans la lignée plus spécifique du geste écoféministe, qui revendique une vision féminine de la nature qui se veut dépourvue de toute trace de domination sur l'Autre. L'écoféminisme, dès ses origines dans le milieu des années 70, rassemble en effet écologisme et féminisme en établissant des liens entre les dynamiques de domination de la femme par l'homme et de l'environnement par l'humain²⁷. Les réflexions écologistes étaient jusque-là principalement menées par des hommes, et ces nouvelles approches théoriques ont rééquilibré ce déséquilibre²⁸. Dans *Mouron des champs*, Voyer pose un geste profondément féministe en présentant en quasi-exclusivité des figures féminines fortes et écologiques qui refusent toute hiérarchie entre l'être humain et la nature; au contraire, ces deux derniers éléments se dissolvent l'un dans l'autre au profit d'un être qui, tout en gardant les spécificités propres à chaque espèce, gagne en richesse intrinsèque.

Conclusion : pour une poésie ailée aux odeurs de résine, de fleuve salé et d'écoféminisme

Le territoire et la nature occupent l'espace poétique d'*Expo Habitat*; l'apaisement du sujet humain n'est possible que grâce à eux et en eux. La résolution des agitations humaines est intrinsèquement liée à un lieu naturel, particulier, élu grâce à une connaissance de soi, à l'exploration courageuse et à l'écoute attentive de l'Autre, mais aussi grâce aux relations humaines que ce lieu permet. Dans *Mouron des champs*, ce sont les animaux qui se fondent dans l'identité humaine, complétant le portrait : le « je » se retrouve dans la nature, puis dans les bêtes, laissant le « nous » prendre force et envol, élargissant par-là la particularité d'une expérience intime à celle d'un ensemble beaucoup plus grand. Peaux, écorces et plumes sont ainsi partagées entre la femme et le monde extérieur, qui perd peu à peu de son étrangeté pour devenir progressivement connu, aimé, et synonyme de bien-être.

Cette prise de parole foncièrement féminine, mais recherchant vaste inclusivité, rappelle par ailleurs les approches écoféministes qui visent, en quelques mots, à réunir humains et êtres vivants sous des valeurs d'égalité et d'horizontalité, valeurs souvent véhiculées par la socialisation attribuée au genre féminin. Si Marie-Hélène Voyer ne se revendique pas écoféministe, et que cette étiquette n'a pas été apposée jusqu'à présent à ses écrits, ces derniers

27. Voir Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, Paris, Éditions P. Horay, 1974.

28. Anne-Line Gandon, « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », *Recherches féministes*, vol. XXII, n° 1 (2009), p. 5-25. Notons que l'équilibre n'a pas été atteint, considérant le corpus théorique sur lequel s'appuie ce texte, qui est majoritairement masculin.

s'inscrivent à notre avis dans cette lignée, par le modèle de relation sujet-nature proposé et la vision féminine qui s'en dégage.

Références

- COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage*, Arles / Versailles, Actes Sud / ENSP (Paysage), 2011.
- CÔTÉ-LACHAPELLE, Aline, *Une Stylistique narrative et discursive appliquée dans Les contes du pays incertain de Jacques Ferron*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1975.
- D'EAUBONNE, Françoise, *Le Féminisme ou la mort*, Paris, Éditions P. Horay, 1974.
- GANDON, Anne-Line, « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », *Recherches féministes*, vol. XXII, n° 1 (2009), p. 5-25.
- LEPAGE, Élise, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXXXIX, n° 3 (2020), p. 301-322.
- , *Géographie des confins. Espace et écriture chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin*, Ottawa, Éditions David (Voix savantes), 2016.
- MASSIE, Jean-Marc, « Si le pays m'était conté », *Spirale*, n° 200 (2005), p. 94-95.
- NAESS, Arne, *Écologie superficielle et écologie profonde*, Paris, Presses universitaires de France, 2021 [1973].
- , *Une Écosophie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, Paris, Éditions de Seuil (Points, Terre), 2017.
- RODRIGUEZ, Antonio, *Le Paysage originel*, Paris, Hermann, 2022.
- SIMON, Anne, *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject (Tête nue), 2021.
- VOYER, Marie-Hélène, *Mouron des champs*, Chicoutimi, La Peuplade (Poésie), 2022.
- , *Expo Habitat*, Chicoutimi, La Peuplade (Poésie), 2018.

EXALTATIONS



De l'exaltation : une lecture écoféministe de deux romans d'Anaïs Barbeau-Lavalette¹

ÉLISE LEPAGE

Bien que parfaitement autonomes, les deux derniers romans en date publiés par Anaïs Barbeau-Lavalette constituent deux facettes d'une même recherche. Dans *Femme forêt* et *Femme fleuve*², un personnage de femme se rapproche d'un milieu, puis choisit de l'explorer et de s'y immerger. Qu'il s'agisse de la forêt ou du fleuve, la nature est perçue comme un ensemble vaste, complexe et vivant au sein duquel l'humain s'inscrit avec humilité à la même hauteur qu'oiseaux, insectes, plantes, pierres et vagues. Dans *Femme forêt*, la famille de la narratrice se retire dans la Maison bleue, tout proche de l'endroit où elle a grandi, dans une vallée. Elle est accompagnée par la famille de sa meilleure amie : « Quatre adultes et cinq enfants, de trois à neuf ans⁴. » On comprend que c'est là qu'ils passent les premiers mois de confinement en raison de la pandémie de la COVID-19. Dans *Femme fleuve*, la narratrice a une fille d'âge d'école primaire. Celle-ci reste en ville avec le conjoint et père, tandis que la narratrice passe tout un été sur une île dans le fleuve. Elle s'y éprend d'un peintre fasciné par les teintes du Saint-Laurent. Cet article propose une lecture écoféministe de ces deux romans en faisant ressortir les traits distinctifs de l'écriture de Barbeau-Lavalette.

Il importe de noter dans un premier temps que les narratrices de ces deux romans ne sont pas dans une posture d'émerveillement qui conjuguerait admiration et surprise face à la nature. Leur apprentissage ne relève ni de la contemplation romantique, ni de la curiosité naïve de l'enfance : il s'effectue par des lectures et des expériences pratiques, s'inspirant ainsi de diverses approches écoféministes. En effet, depuis leur apparition au tournant des années 1970 et

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche financé par une subvention UW/SSHRC Explore Grant offerte par l'Université de Waterloo.

2. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme forêt*, Montréal, Marchand de feuilles, 2021.

3. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme fleuve*, Montréal, Marchand de feuilles, 2022.

4. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme forêt*, *op. cit.*, p. 11.

1980, l'écoféminisme se présente comme une vaste nébuleuse au sein de laquelle coexistent plusieurs sensibilités et types d'approche. Les travaux d'Elizabeth Carlassare ont mis en lumière la tension existant entre les écoféministes essentialistes (l'écoféministe culturel ou spiritualiste qui postule qu'il existerait des liens innés et essentiels entre les femmes et la nature) et les écoféministes qui s'inscrivent plutôt dans une logique de constructivisme social (l'écoféminisme matérialiste qui met l'accent sur les influences historiques, sociales et culturelles dans la construction du sujet). Par ailleurs, le sous-titre de l'ouvrage de Jeanne Burgart Goutal, *Être écoféministe. Théories et pratiques*⁵ reflète sa structuration et une autre polarité : la première partie rend compte des questionnements philosophiques de l'écoféminisme, tandis que la seconde retrace les mises en pratique. Là se situent deux autres grands pôles articulatoires : si l'écoféminisme se déployait surtout sous la forme d'actions et de manifestations à ses débuts, à partir des années 1990, il devient aussi un courant de pensée et un champ d'études⁶. Pour certaines, l'écoféminisme a partie liée avec la spiritualité, pour d'autres il s'apparente plutôt au militantisme politique. Avec Elizabeth Carlassare, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'incohérence et encore moins « de marginaliser certaines des voix à l'intérieur du mouvement⁷ » selon des tactiques typiques de l'autoritarisme. Cette variété de positions et de pratiques est « un signe de la vitalité de ce mouvement⁸ » écoféministe, ainsi que de sa capacité à surmonter les oppositions binaires et les différences.

Anaïs Barbeau-Lavalette elle-même semble concilier certaines de ces tensions. Co-fondatrice avec Laure Waridel en 2020 et membre du conseil

5. Jeanne Burgart Goutal, *Être écoféministe. Théories et pratiques*, Paris, L'Échappée (Versus), 2020.

6. Il est à noter que si les premiers collectifs désormais « classiques » de l'écoféminisme rassemblaient à la fois d'ambitieux textes théoriques, des créations littéraires et des comptes rendus d'action (voir par exemple Irene Diamond et Gloria Orenstein [éd.], *Reweaving the World. The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco, Sierra Club Books, 1990; et plus récemment, dans le même esprit, l'anthologie *Reclaim* colligée par Émilie Hache), on remarque aujourd'hui des ouvrages contribuant à instituer l'écoféminisme comme une approche théorique dûment cartographiable selon les normes académiques (voir l'excellent ouvrage de synthèse de Catherine Larrère, *L'Écoféminisme*, Paris, La Découverte, 2023) et en parallèle, des collectifs qui s'attachent plutôt à rendre compte des actions de terrain, tels que *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2021, collectif sous la direction de Marie-Anne Casselot et Valérie Lefebvre-Faucher.

7. Elizabeth Carlassare, « L'essentialisme dans le discours écoféministe » [« Essentialism in Ecofeminist Discourse »], dans Émilie Hache (éd.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 340; extrait de Carolyn Merchant (dir.), *Ecology, Humanity* Books, 1999, p. 220-233.

8. *Id.*

d'administration du collectif « Mères au front⁹ », elle a clairement un pied dans l'action et le militantisme. Par ailleurs, ces deux romans rendent compte de lectures, d'interrogations et d'explorations sur le plan littéraire qui s'inscrivent dans l'écoféminisme. Et qu'en est-il de ses narratrices ? Elles aussi vont lire et apprendre sur les être autres qu'humains qu'elles rencontrent, mais leurs récits sont aussi des histoires où elles vont vivre des expériences et mettre en pratique au grand air certains principes. Plus qu'un rapprochement ou une immersion, le sujet féminin semble s'exalter, c'est-à-dire qu'il se projette en dehors de lui-même pour vivre avec intensité le ravissement que procure la nature dans laquelle il s'inscrit. En convoquant ce terme aux connotations religieuses, référant notamment à l'action d'élever physiquement et de glorifier spirituellement un être ou une chose, je ne souhaite pas tant souligner cette verticalité que les effets que ce soulèvement, cette élévation, produisent : celui de porter une expérience à un très haut degré d'intensité, d'inspirer des idées, des émotions, une force créative ou un enthousiasme très vif, hors du commun. Toutes les capacités de l'être semblent alors portées à leur paroxysme : tel semble bien être le trait distinctif des deux narratrices de Barbeau-Lavalette. Celles-ci veulent vivre une expérience profonde, transformatrice au sein du milieu qu'elles découvrent respectivement.

Je commencerai par montrer comment l'autrice reprend des motifs attendus de l'analyse thématique de la nature ; mais en reprenant ces *topoi* bien identifiables, elle souligne des qualités différentes de celles héritées des approches traditionnelles de l'écriture de la nature, procédant en quelque sorte à un profond renouvellement des métaphores. Ces métaphores régénérées, re-sémantisées s'inscrivent dans un imaginaire de la fluidité, de l'abolition des contours et de la porosité entre le sujet et son environnement. Ces différents processus témoignent du désir de fusion des narratrices avec leurs milieux, mais aussi de la volonté de construire une nouvelle épistémologie qui valoriserait l'élan vers le monde, les liens et l'abolition des contours – contre les épistémologies traditionnelles fondées sur des systèmes de classification, de hiérarchisation et sur des dynamiques d'opposition. Enfin, tant l'exaltation que la fusion sont souvent des moments d'une grande intensité, mais qui ne s'inscrivent pas dans la durée. Elles sont vécues comme des expériences intérieures exceptionnelles

9. Bien que le collectif n'utilise pas le terme « écoféminisme » comme tel, c'est bien en tant que femmes et (grands-) mères préoccupées par l'avenir de la planète que ces membres se positionnent très explicitement : « Ça suffit. Nous, mères et grands-mères, montons au front. / Nous passons à l'action pour protéger l'avenir de nos enfants de la crise climatique. » ; « Nous sommes mères, et à partir de maintenant, nous nous levons pour nos enfants. / Nous ne resterons pas les bras croisés devant l'inaction de nos dirigeants face aux bouleversements climatiques. / Nous exigeons d'eux qu'ils affrontent immédiatement la menace à laquelle nous faisons face et qu'ils assument leurs responsabilités » (consulter le site : <https://meresaufont.org/>).

par le sujet, mais demeurent peu visibles, laissent peu de traces. La métamorphose apparaît alors pousser encore plus loin la dynamique de la fusion : il ne s'agit plus de se fondre dans le monde, mais de se transformer en son sein. En ce sens, les images de métamorphoses sont à lire comme de possibles parachèvements de l'exaltation écoféministe.

Renouveler les métaphores

Plusieurs métaphores animales, végétales ou paysagères ponctuent les trames narratives de Barbeau-Lavalette, mais ces métaphores n'ont pas seulement une fonction poétique. Elles ont avant tout une valeur axiomatique et parlent, de façon détournée, d'autres êtres. Ces métaphores illustrent ainsi le postulat de Stacy Alaimo selon lequel « *“the environment” is not located somewhere out there, but is always the very substance of ourselves*¹⁰ ». Dans *Femme fleuve*, les outardes, puis les algues du fond du Saint-Laurent sont comparées à des jeunes filles : « BONJOUR, LES FILLES¹¹ ! », clame la narratrice aux outardes revenant au printemps – cri qui sera repris avec sa fille à la toute fin du récit. Quant aux algues, la narratrice met l'accent sur leur féminité souple et sensuelle :

Je la vois. La forêt. De longues algues partent du sable et ondulent vers la surface, chacune en solitaire, dans une harmonie de groupe pourtant. Elles sont belles. Une gang de filles sur un plancher de danse. Des rayons de lumière percent l'eau et se glissent entre elles, enveloppent leur taille, effleurent leurs jambes infinies¹².

Dans le cas du groupe d'outardes comme dans celui des algues, il s'agit d'êtres féminins appréhendés sur le mode collectif. C'est en grande partie parce qu'elles sont groupées ensemble que les outardes et les algues produisent cette impression de groupe de jeunes filles qui voyagent ou dansent ensemble¹³. Leurs mouvements coordonnés donnent une impression d'intentionnalité et de chorégraphie ordinairement réservées aux sujets humains. Chaque outarde ou algue en elle-même n'est pas vraiment individualisable ni identifiable ; elles tirent plutôt leur identité de leur sororité, de leur effet de groupe et de leur interdépendance. Elles sont plusieurs, mais forment une unité indivisible. Elles sont une, ensemble, pourrait-on encore écrire pour paraphraser une formulation qu'affectionne Anaïs Barbeau-Lavalette¹⁴.

10. Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 5.

11. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme fleuve*, op. cit., p. 15.

12. *Ibid.*, p. 80.

13. Sur les représentations des sujets féminins sous forme de groupe, voir Martine Delvaux, *Les Filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013.

14. Dans les dernières pages de *La Femme qui fuit*, elle écrit : « Je suis libre ensemble, moi » (Anaïs Barbeau-Lavalette, *La Femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles, 2015, p. 376).

Dans *Femme forêt*, les correspondances entre humains et végétaux abondent. Les enfants donnent un nom au grand érable noir devant la Maison bleue et s'alarment lorsque « Bertolt saigne¹⁵ », perdant son eau d'érable. Bertolt est alors « beau. Tout habillé, décoré de mille médailles¹⁶ » que sont les divers récipients pour capter le liquide. Il apparaît un peu comme un grand-père dont les poches regorgeraient de sucreries à venir, puisque « [l]'eau sacrée sera bouillie et savourée¹⁷ ». Le vieil érable noir semble veiller et prendre soin d'un rejeton : « [À] sa souche, collé à son écorce dure, un plus petit que lui pousse, fragile et tendre et pourtant bientôt prêt à prendre le relais. Il vient de la même graine que Bertolt. [...] Il est la suite de l'arbre. Sa mémoire, son immortalité¹⁸. » On voit là encore que la vie se décline au pluriel : les outardes et les algues sous forme de groupe, l'érable par la régénération à partir de la même graine.

L'arbre est un symbole aussi puissant et ancien que fixé dans des catachrèses apparemment inévitables. Il est ordinairement synonyme de force, de longévité, il peut cacher la forêt ou servir de milieu de vie. Barbeau-Lavalette reprend ce symbole, mais souligne des qualités tout autres : elle souligne sa générosité (l'eau d'érable), l'attachement affectif qu'il suscite (pour les enfants), sa capacité de régénération à travers le soin qu'il semble prodiguer à la nouvelle pousse. En d'autres termes, elle lui attribue des qualités généralement associées au genre féminin et à des êtres doués de volonté et d'intentionnalité. Cette interprétation est renforcée par un autre passage où la narratrice évoque un grand bouleau dans une tempête hivernale. L'arbre, mot masculin et possible symbole phallique, semble à la veille de briser : « Il plie, il va craquer. Mais sous la terre, ses racines vigoureuses et pleines, assoiffées et courageuses, le retiennent¹⁹. » Ce sont en fait ses racines, déterminées, féminines et plurielles, qui le maintiennent debout et en vie à travers la tempête.

Dans *Être écoféministe. Théories et pratiques*, Jeanne Burgart Goutal écrit que « ce qui compte pour [les écoféministes], ce n'est pas la prétendue "scientificité" du discours, mais la force symbolique, la puissance de mobilisation, la portée heuristique, l'appel de nouvelles contrées et de nouveaux imaginaires²⁰ ». Tel semble bien être l'esprit dans lequel ont été écrits les deux romans à l'étude. Barbeau-Lavalette reprend des métaphores bien connues, mais les transforme, les renouvelle, c'est-à-dire qu'elle leur fait dire autre chose, leur accorde d'autres

Et dans *Femme forêt* : « L'arbre est un être vivant divisible. Il est un, ensemble » (Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme forêt*, op. cit., p. 254).

15. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme forêt*, op. cit., p. 27.

16. *Id.*

17. *Id.*

18. *Ibid.*, p. 28.

19. *Ibid.*, p. 12-13.

20. Jeanne Burgart Goutal, *Être écoféministe*, op. cit., p. 130.

valeurs et invite ainsi à percevoir les arbres sous un nouveau jour. Elle mobilise la puissance symbolique des êtres à travers des rapprochements inédits, de nouvelles connotations, suggérant ainsi de diversifier les paradigmes épistémologiques. Ces métaphores ne sont pas anodines : en concourant à l'anthropomorphisation d'éléments végétaux ou animaux, elles soulignent le raffinement et la complexité de leurs comportements, qualités qu'on attribue généralement aux seuls humains. On se gardera pourtant de suggérer que Barbeau-Lavalette place les plantes ou les animaux « au même niveau que » les humains. Il s'agit bien plutôt d'estomper les hiérarchies et les nomenclatures²¹ entre règnes et espèces pour souligner une même appartenance au vivant. Par-delà les enjeux littéraires (générer des images et des rapprochements inédits), on pourrait écrire avec Marnie Sullivan qu'il y a des « implications sociales et politiques » à cette perception du vivant qui engage à dépasser les frontières et les catégorisations, et à valoriser « la fluidité plutôt que la rigidité dans la description des êtres et des paysages²² ».

En quête de fusion

Semblables aux racines des arbres, les théories écoféministes favorisent les liens, les flux, les continuités, tout en étant réticentes, au contraire, aux oppositions binaires et aux catégorisations rigides. Tant dans ses théorisations que dans ses mises en pratique, l'écoféminisme est résolument horizontal, rhizomatique, essaimant, poreux. Sur le plan théorique, l'écoféminisme « vise la coexistence de toutes les positions²³ » qui permet un échange réciproque d'idées, d'aides et de services. Catherine Larrère parle d'une « éthique de la conversation, qui vise à accueillir le plus de voix possible, pour que la conversation continue et s'élargisse, sans nécessairement conduire à un consensus²⁴ ». Cette conception du champ de pensée et d'action est consubstantielle à la façon même d'envisager le vivant. Les dualismes corps / âme, sujet agissant / nature environnante, nature / culture, homme / femme, sujet / objet conduisent toujours aux mêmes schèmes de pensée : en distinguant et en opposant, on finit par introduire une hiérarchisation des concepts, menant ensuite à la justification de la domination

21. Voir les travaux de Val Plumwood sur la critique des dualismes. Val Plumwood, « Ecofeminism: An Overview and Discussion of Positions and Arguments », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. LXIV, n° 1 (1986), p. 120-138.

22. Marnie M. Sullivan, « Shifting Subjects and Marginal Worlds: Revealing the Radical in Rachel Carson's Three Sea Books », dans Douglas A. Vakoch (dir.), *Feminist Ecocriticism: Environment, Women, and Literature*, Lanham, Lexington Books, 2012, p. 79. Commentant les œuvres de Carson, Sullivan écrit : « There are social and political implications of Carson's engagement of borders and her regular reliance on fluidity over rigidity in descriptions of beings and landscapes in the sea books. »

23. Catherine Larrère, *L'Écoféminisme*, op. cit., p. 46.

24. *Id.*

de l'un des termes sur l'autre²⁵. Ainsi, même des gestes en apparence aussi peu invasifs que nommer ou observer la nature expriment déjà une forme de domination de la culture sur la nature, de l'humain sur les autres êtres²⁶. Dans la pensée écoféministe, ces dualismes cèdent la place à des concepts de spectre, d'intensité, de complémentarité ou de porosité. L'écologie est l'étude du cycle des interactions des êtres vivants appartenant à un même milieu (*oikos*) et l'écoféminisme, plutôt que de s'attacher à ce qui sépare et distingue, souligne au contraire les liens d'interdépendance entre chaque élément – qu'il soit infime ou immense. Dans son étude consacrée à Jovette Marchessault, Manon Huberland fait entrevoir « les potentialités d'une corporéité tout écoféministe, expansive et pleinement assumée²⁷ » à travers les diverses stratégies d'écriture que sont « la dissolution des binarismes, l'assouplissement de la matière, l'atteinte d'un être fluidifié et le devenir-*autre*²⁸ ». Un imaginaire de la fusion se dessine ainsi à travers différentes images de l'immersion, de l'abolition des contours et de la fluidité, au profit d'une porosité des êtres.

Dans les deux romans à l'étude, les plongeurs dans l'eau sont l'image la plus complète de fusion entre le personnage et l'élément aquatique : « Une femme plonge devant nous. Elle est aspirée par le fleuve, qui efface la trace de son passage. Plus aucun cercle ne parle d'elle, la surface de l'eau retrouve ses plis initiaux, la lourde couverture fluviale cache la pêcheuse, qui devient un secret²⁹. » À cette image, la narratrice en superpose deux autres, dans un jeu de correspondance : « Je voudrais écrire le fleuve, mais c'est toi qui m'absorbes³⁰ », dit-elle du peintre dont elle s'éprend. Elle semble se dissoudre en lui, et lui-même semble parfaitement intégré au paysage environnant : « Tu ne voles pourtant la vedette à aucun élément du paysage ; naturellement humble, tu t'accordes à ce qui t'entoure. Tu possèdes la même dignité intérieure que le

25. Voir à ce sujet Karen Warren, « The Power and the Promise of Ecological Feminism », *Environment Ethics*, n° 12 (1990), p. 125-146.

26. Les travaux de Michel Foucault (notamment *Surveiller et punir*, 1975) ont établi la valeur oppressive et la puissance du regard. Dans ce même sillage, Simon Harel évoque à plusieurs reprises dans *Espaces en perdition* le « regard-sniper » et sa capacité à objectiver l'être qu'il vise : « Voir, filmer, cadrer, c'est tuer à distance » (Simon Harel, *Espaces en perdition. Humanités jetables*, tome II, Québec, Presses de l'Université Laval [Intercultures], 2008, p. 53). Le regard et la nomination impliquent toujours déjà une relation asymétrique entre l'être qui voit, qui nomme et l'être qui est vu ou désigné par le premier. Voir aussi dans les lignes qui suivent l'emprunt aux travaux de Jean-Marc Besse sur ce même sujet, ou encore le chapitre que Simon Harel consacre à ce qu'il nomme « Le regard-sniper » dans *Espaces en perdition*.

27. Manon Huberland, *Femmes telluriques : une lecture écoféministe de La Mère des herbes de Jovette Marchessault*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2021, p. 38.

28. *Id.*

29. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme fleuve*, op. cit., p. 44.

30. *Id.*

territoire, tu partages sa mélancolie³¹. » Ce fondu du personnage masculin dans le paysage est d'autant plus notoire que dans les textes paysagers, le narrateur ou le personnage est souvent le regard qui pose le paysage en objet d'observation (*a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un peintre), ou au contraire les personnages se détachent sur ce qui ne sera que le décor de leurs actions. Jean-Marc Besse rappelle comment le paysage «est une production idéologique de la modernité» qui

a été institué comme une relation imaginaire à la nature par l'intermédiaire de laquelle et grâce à laquelle [...] certaines classes sociales (l'aristocratie et la bourgeoisie) ont pu se représenter elles-mêmes et leur monde, ainsi que leur rôle dans la société. Cette relation paysagère au monde a en fait accompagné l'apparition et le développement du capitalisme, c'est-à-dire la transformation du territoire, tout à la fois en marchandise et en spectacle à contempler visuellement de l'extérieur, depuis la hauteur d'un belvédère par exemple. Les anthropologues culturalistes contemporains ont ajouté trois caractéristiques supplémentaires à cette institution capitaliste que serait la culture paysagère: c'est une culture qui met l'œil et la vision au centre du processus de perception du paysage, au détriment des autres sens; c'est une culture principalement européenne, occidentale, blanche, au détriment d'autres modèles culturels de rapport au paysage; enfin c'est une culture essentiellement masculine³².

Chez Barbeau-Lavalette, le peintre est à la même hauteur que ce qu'il peint. Les personnages semblent de la même étoffe, la même matière que les lieux où ils se trouvent: «tu t'accordes», «la même dignité intérieure», «tu partages³³». Non seulement son écriture s'éloigne-t-elle des dynamiques usuelles (sujet regardant / nature regardée), mais elle souligne de surcroît une sorte de consubstantialité ou de fusion entre l'être humain et le territoire.

L'expérience fusionnelle est poussée encore plus loin à travers une écriture de la fluidité. Femme-territoire, la narratrice de *Femme fleuve* s' imagine comme une île ou une terre lorsqu'elle pense à sa fille:

Ama se couche sur moi comme sur une plage. [...] Elle s'endort, elle *sue*, elle *bave* sur ma peau et j'*absorbe* toutes ses *gouttes*, qui me rendent plus grande. Avant elle j'avais toujours *soif*. Sa charge d'amour est immense; j'ai du mal à saisir où elle la puise si la mienne vient d'elle. Peut-être que c'est comme le cycle de l'eau. Ça tourne. Je me charge en elle, qui se charge en moi³⁴.

Le corps de la petite Ama est marqué par sa liquidité (la sueur, la salive, ses gouttes) qui viennent combler la soif, le désir de la narratrice. Cependant, si les référents sont liquides, l'image qui se dessine entre les lignes n'est pas d'ordre

31. *Id.*

32. Jean-Marc Besse, «Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson» [en ligne], *ARCHES*, n° 6 (2003), p. 17-18 [halshs-00113275].

33. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme fleuve*, *op. cit.*, p. 44.

34. *Ibid.*, p. 96; je souligne.

aquatique, mais bien énergétique ou hydroélectrique : Ama est *chargée* positivement d'un amour qu'elle *puise* à une source secrète et génère un *cycle* qui fait circuler, *tourne[r]* l'énergie entre la mère et la petite. Ce passage illustre exemplairement les conceptions hydroféministes qui, à la suite des travaux séminaux d'Astrida Neimanis³⁵, mettent en lumière un imaginaire de l'eau et des corps humains fondé sur la fluidité et la porosité. Tout comme l'échange de fluides qui a lieu entre mère et fille, cet imaginaire se veut énergisant et porteur d'espoir. Beatrice Maggipinto *et al.* cernent ainsi ce qu'ils nomment « *Aqueous Logic* »,

*a liquid imaginary, which comes to be through a deep and respectful connection between humans and more-than-humans through water and water bodies. Building on hydrocommons and post-human feminism, Aqueous Logic proposes to look at embodiment and women's bodies as examples of fluid, leaking, and sensitive places from which we are and experience the world. Inherently hopeful, Aqueous Logic embraces the complex, non-linear nature of socio-technical interventions while allowing a more open and wide-ranging set of design stories to form*³⁶.

Comme des batteries ou des turbines électriques, le peau à peau des deux personnages permet de générer et d'échanger leurs flux énergétiques. Entre les corps de la mère et de l'enfant, une circulation, une communication aussi invisible que puissante a lieu. L'énergie vitale, revitalisante, est présentée à travers une métaphore filée exprimant à la fois la fluidité, la porosité des corps et leur recharge énergétique. Aux images d'immersion et de fluidité surtout présentes dans *Femme fleuve* se substitue dans *Femme forêt* la volonté de la narratrice d'effacer les cloisons pour se fondre dans la vie alentour : « Je voudrais être le dehors, ne plus avoir de contours ni de frontières et n'être retenue nulle part³⁷ » ; « Il y a trop de lignes autour de moi, trop de traces qui me délimitent, trop de frontières où je m'écorce³⁸. » Au fil du récit, ce striage à la fois physique et mental se dissout peu à peu au point qu'à la fin du roman, lors d'une étreinte avec son conjoint, la narratrice affirme l'abolition des lignes de démarcation et des frontières et, au contraire, l'appartenance profonde de leurs corps au vivant : « Il n'y a plus de portes ni de murs, plus de contours ni de frontières.

35. Astrida Neimanis, « Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. XXI (2009), p. 161-182 ; « Theory That Matters: Feminism, Porous Boundaries and the New Materialisms », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. XXVI (2011), p. 173-178.

36. Beatrice Maggipinto, Valentina Nisi, Sarah Fox *et al.*, « Aqueous logics: Towards a hydro feminism approach to sustainability » [en ligne], dans Daniela De Sainz Molestina *et al.* (éd.), *IASDR 2023: Life-Changing Design*, Milan, Italy, 9-13 octobre 2023, p. 1 [<https://doi.org/10.21606/iasdr.2023.437>].

37. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme forêt*, *op. cit.*, p. 7.

38. *Ibid.*, p. 153.

Il n'y a qu'un dehors, auquel s'entremêlent nos corps. Nous sommes ensemble, tissés au reste des vivants³⁹. »

De la même façon dans *Femme fleuve*, l'émotion amoureuse est présentée comme une abolition des frontières corporelles, un ressenti qui donne l'impression d'accueillir l'autre en soi : « Ce qui me relie à toi est d'abord intérieur⁴⁰. » Là encore, une porosité s'installe entre les corps aimants, porosité qui s'exprime à travers une métaphore tellurique : « Je ne sais plus qui coule en qui. [...] Un premier baiser en sables mouvants. [...] Nous sommes déjà enlisés l'un dans l'autre. Nous aurons mal⁴¹. » Plus qu'un accueil de l'autre, c'est une fusion qui est ici suggérée. Mais ce premier mouvement vers un intérieur indistinct, où les subjectivités semblent s'imbriquer au point de se confondre, permet ensuite à la narratrice de mieux jaillir vers l'extérieur :

[J]'ai l'impression d'être *déployée* de partout, l'impression que je ne suis faite que de *portes ouvertes* et qu'on *entre en moi* comme chez soi. [...] C'est notre rencontre qui me fait ça. Qui me place dans un état de *présence surordinaire* au monde, *perméable* à toutes les vies que je croise⁴².

Cet extrait montre bien que le déploiement hors de soi est ce qui permet l'exaltation, décrite comme un état de présence et de conscience absolu, tout en se maintenant dans une disposition d'ouverture aux autres êtres.

C'est finalement l'image de la mousse qui synthétise peut-être le mieux cet imaginaire de la fusion que suggèrent les images d'immersion, de fluidité, d'abolition des formes et des limites. Quelques pages plus loin, la narratrice du même roman réfléchit à cet organisme : « Ma mère a toujours cueilli des coussins de mousse des bois dans la forêt⁴³. » Et ces petits coussins tendres deviennent d'humbles espaces d'échappée lorsque la mère se sent vulnérable, demandant des gestes doux et offrant en retour un imaginaire du réconfort.

La mousse des bois a cinq cents millions d'années. Elle survit à l'hiver en se cristallisant, vidée de son eau, et reprend forme aux premières fontes, se gorgeant de l'humidité générée. Elle est l'entrelacs qui permet au sol de rester sol, absorbant généreusement les pluies du printemps.

Elle est une forêt en mode micro, structurée et vive. Dépourvue de racines, elle se nourrit de l'air, dont elle emmagasine les acides et les métaux toxiques. Elle nettoie ainsi la pluie. [...] Tant de pouvoir, tapi au creux des mains de ma mère, qui collectionne ce qui répare⁴⁴.

39. *Ibid.*, p. 287.

40. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme fleuve*, *op. cit.*, p. 66.

41. *Ibid.*, p. 91.

42. *Ibid.*, p. 162 ; je souligne.

43. *Ibid.*, p. 266.

44. *Ibid.*, p. 266-267.

Chacune des qualités de la mousse que souligne la narratrice renseigne sur cet organisme, mais aussi sur le personnage de la mère : toujours déjà là (les millions d'années), elle est résiliente car elle renaît de cela même qui l'atteint (l'hiver). Elle redevient elle-même en faisant sien les moindres éléments de son environnement (les gouttes des pluies printanières), et par-là même, elle assure une solidité à son environnement (le sol) et permet ainsi l'épanouissement d'autres formes de vie. Tout indique ainsi que la mousse a une fonction méta-vitale : elle vit, mais elle assure aussi la vie de multiples autres organismes. La pluie nettoie le monde et le fait briller de son ondée, mais ce végétal est ce qui nettoie l'agent nettoyant (la pluie) pour le débarrasser de sa toxicité. C'est en ce sens que la mousse répare le monde, contribue à en prendre soin. Elle est aussi une image de l'absorption, de la porosité et de la fusion qui véhicule un imaginaire féminin, maternel : les mains de la mère semblent aussi douces et accueillantes que ces petits coussins réconfortants qu'elle collectionne⁴⁵. En faisant apparaître le bien-être que procurent la mousse et la figure maternelle, la narratrice décèle dans les propriétés de la mousse des qualités de sa mère et, inversement, perçoit dans sa mère les qualités de porosité, de préservation et de *care*⁴⁶ que manifeste cet organisme. La reconnaissance de ces qualités et fonctions rapproche l'humain et le végétal, et ce faisant, démultiplie le réconfort que chacun produit : « Mousse », la mère, ne travaille pas seule à réparer le monde. Ses gestes s'inscrivent dans une écologie féministe beaucoup plus vaste où d'autres organismes travaillent dans le même sens. Ces efforts communs donnent confiance pour la suite du monde.

Dans son ouvrage *Brandir le poing*, consacré aux dynamiques entre « pouvoir et sujet romanesque », Julien Desrochers observe des moments d'« épiphanie » que vivent les protagonistes des romans de Louis Hamelin au sein de la nature, épisodes qui permettent une « mise à distance d'une poétique du pouvoir générale et instituant »⁴⁷. Il parle plus précisément d'« éco-épiphanies » pour caractériser ces rencontres subites, souvent inopinées, mais profondément exaltantes pour le sujet romanesque :

Qu'elles soient déclenchées par l'apparition subite d'une bête sauvage, par la rencontre inopinée d'un personnage avec une plante ou par le déploiement d'un paysage sylvestre saisissant, ces éco-épiphanies prennent possession de l'espace du récit pour aussitôt s'éteindre brusquement⁴⁸.

45. Par ailleurs, on se souviendra que dans *La Femme qui fuit*, la mère de la narratrice est (sur)nommée Mousse. Voir Anaïs Barbeau-Lavalette, *La Femme qui fuit*, op. cit.

46. Voir Joan Tronto, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York / Londres, Routledge, 1993.

47. Julien Desrochers, *Brandir le poing. Pouvoir et sujet romanesque dans les fictions de Louis Hamelin*, Montréal, Nota Bene (Sillage), 2022, p. 307.

48. Julien Desrochers, « “Cette grâce entière, insaisissable et mystérieuse” : formes et enjeux de l'éco-épiphanie dans trois romans québécois contemporains », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 (2019), p. 52-53.

Dominique Rabaté écrit qu'à travers l'épiphanie, «l'apparaître du monde s'opère en une extase, qui réalise la fusion entre l'objet et le sujet de façon miraculeuse, comme si le sujet s'effaçait en s'exaltant, ou plutôt, comme si l'objet du regard se dotait lui-même d'une âme⁴⁹». Extase du sujet qui fusionne avec le monde au point de s'y fondre; on ne saurait mieux rassembler tous les aspects de l'élan d'exaltation que manifestent les narratrices de Barbeau-Lavalette :

Je me laisse aspirer par la forêt. Je sens que je peux appartenir à cette surface-là. [...] Je deviens perméable à ce qui bouge, à ce qui tremble. Ce n'est pas ma tête que ça intéresse, c'est mon sang. [...] Tout est à la fois si fin et si généreux. Je me laisse avaler. Il n'y a plus de peau entre les arbres et moi. Je m'assois sur un arbre mort, arraché à sa terre pendant l'orage. [...] Mort, un arbre contribue à la trame de la vie autant que de son vivant. Pour certains humains c'est aussi vrai⁵⁰.

Ce passage de *Femme forêt* dit exemplairement cette éco-épiphanie, cette sensation de calme que procure la communion avec la nature et la force rassurante et régénératrice des cycles écologiques : la mort n'est pas vaine. La vie aura laissé quelque chose (des sédiments, des germes d'idées et de valeurs, etc.) qui va être poursuivi, qui va aider les organismes qui continuent de vivre.

Les images de fluidité et de porosité abondent, infusant le style d'Anaïs Barbeau-Lavalette dans ces deux romans. Ces images font apparaître un sujet ouvert, réceptif, poreux au monde dans lequel il s'immerge. Ces qualités rendent les narratrices pleinement aptes à percevoir les correspondances secrètes qui relient êtres humains, animaux et végétaux. Exaltées, elles ont des expériences qui pourraient être qualifiées d'éco-épiphaniques par l'intensité des sensations et des émotions qu'elles suscitent.

Métamorphoses

L'exaltation est la sortie hors de soi, un élan, un transport qui transcende l'intériorité. Expérience profonde, elle se vit essentiellement sur le mode intérieur, et ses manifestations ne demeurent que peu perceptibles. La métamorphose, en revanche, implique une transformation profonde de l'apparence physique ou de la nature d'un être. L'être est devenu autre au cours de ce processus qui peut être continu, lent, progressif et parfois total. En ce sens, la métamorphose peut être conçue comme un parachèvement de la fusion : il ne s'agit plus de se fondre dans un milieu, mais d'être véritablement transformée à son contact.

49. Cité par Desrochers, «“Cette grâce entière...”», *art. cit.*, p. 52. La citation est extraite de Dominique Rabaté, «L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi», dans Dominique Rabaté (dir.), *L'Instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Modernités), 1998, p. 53-68.

50. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme forêt*, *op. cit.*, p. 237.

L'une des métamorphoses les mieux connues est celle de la chenille en papillon. Au début de *Femme forêt*, cependant, ce cycle métamorphique est sommairement avorté. Adolescente, la narratrice rend visite à ses grands-parents à Paris. Un matin, le grand-père Jacques se réjouit de la présence d'un « joli papillon⁵¹ » dans l'appartement. Mais la grand-mère lui rétorque sèchement : « Tue-le, ça va faire des chenilles⁵². » Le grand-père et la petite-fille sont visiblement choqués de cette réaction, mais n'osent remettre en question l'ordre de la grand-mère : « Elle m'effleure d'un regard farouche. Me rappelle que je ne sais rien de la vie, de sa vie. Je ne sais pas tous les cintres qui ont arraché les débuts d'enfance agrippés à son ventre⁵³ », explicite la narratrice. Par ailleurs, le grand-père, survivant de « la guerre qu'il a faite » et de « celle qu'il a fuie⁵⁴ » « ne peut plus tuer⁵⁵ », pas même un insecte. La vie est pour lui désormais souveraine sous toutes ces formes, humaines comme infimes. « Alors c'est moi qui le fais. Je grimpe sur le divan, j'étire le bras et j'écrase le papillon. Il laisse une trace blanche sur la tapisserie fleurie. Deux petites ailes en coton déchirées sur le mur du salon⁵⁶. » On comprend que la réaction de la grand-mère est liée à ses avortements qui l'ont contrainte elle aussi à interrompre le cycle de la vie. Le papillon écrasé sur le mur laisse une trace aux connotations angéliques (« trace blanche », « deux petites ailes en coton ») qui font écho à l'expression de « faiseuse d'anges ». Il n'y aura pas de chenilles dans l'appartement : le cycle de la métamorphose, synonyme de vie, est brusquement arrêté.

Cette image de cycle inabouti sera dépassée dans *Femme fleuve*, non pas par la reprise de la même image, mais par une autre soulignant la créativité de la nature. Un passage s'attarde ainsi sur le lichen, « fruit d'une rencontre entre une algue et un champignon⁵⁷ ». La narratrice commente :

Au dix-neuvième siècle, on ne pouvait envisager le lien entre deux espèces étrangères que sous l'angle du *parasitisme*. L'idée qu'elles puissent s'appuyer l'une sur l'autre pour exister était impossible. À cette époque, une conception erronée du darwinisme primait. On supposait que le seul mode de relation possible était celui de la *compétition* : l'individu est une forteresse qui n'a besoin de personne pour tenir debout⁵⁸.

Pourtant, les avancées scientifiques ont montré que

le lichen n'est ni une plante ni un champignon ni une algue. Il est une *symbiose* entre deux espèces, qui *transgressent* les frontières. Le champignon lèche les cellules

51. *Ibid.*, p. 33.

52. *Id.*

53. *Id.*

54. *Ibid.*, p. 31.

55. *Ibid.*, p. 33.

56. *Ibid.*, p. 34.

57. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme fleuve*, op. cit., p. 68.

58. *Id.* ; je souligne.

de l'algue, qui *s'ouvrent* pour l'*accueillir*. Il se faufile entre elles et les deux espèces *fusionnent* pour en devenir une neuve, le lichen⁵⁹.

Symbiose, transgression, ouverture, accueil, fusion : ces concepts évacuent ceux d'étrangeté, de parasitisme, de compétition et d'individualisme qui prévalaient dans le passé pour faire du lichen un motif éminemment écoféministe.

Enfin, il est des métamorphoses qui ne se produisent pas dans le cadre des récits considérés, mais qui sont mentionnées à l'état de possibles. Dans *Femme forêt*, circulent plusieurs femmes âgées (ou des fragments de récits de leur existence) qui inspirent la narratrice⁶⁰. Mais à la fin de *Femme fleuve*, le récit revient sur deux fillettes. Il y a tout d'abord Irène, la petite-fille du couple qui, durant des décennies, a gardé le phare de l'île. Ils sont finalement contraints d'abandonner leur maison à cause de l'érosion : « Ils abdiquent, laissent l'île se faire avaler sans eux. Irène se poste à mes côtés. Chanceuse, il ne lui manque qu'un "s" en amorce pour vivre dans l'eau⁶¹. » Malgré l'image de renoncement, on voit que cette figure de la petite fille suggère de nouvelles possibilités. Irène ne sera pas une gardienne de phare traditionnelle comme a pu l'être son grand-père ; mais en portant un prénom si proche de la sirène, femme-poisson, être légendaire qui combine deux espèces en un même corps, on comprend qu'elle va pouvoir se réinventer, qu'elle choisisse de fixer ses ancrages sur terre ou de demeurer tout proche de l'eau. L'autre personnage de fillette est la fille de la narratrice. En effet, à peine quelques pages plus loin, la narratrice retrouve son conjoint et sa fille Ama : « [Son] petit dos nu se découpe en vainqueur sur le ciel gris, son squelette ondule et j'y devine des ailes à peine repliées. Je vais la perdre aussi. [...] Je cours vers ma fille, qui appartient plus au paysage qu'à moi⁶². » La narratrice voit sa fille, âgée d'à peine six ans, comme une nymphe ou un papillon dont les ailes imaginaires se déploieront un jour pour qu'elle devienne femme indépendante, autonome, n'appartenant qu'à elle-même et au paysage qu'elle se choisira. Tout porte à croire que cette fois-ci, le papillon déploiera ses ailes.

* * *

Dans *Femme forêt* et *Femme fleuve*, Anaïs Barbeau-Lavalette reprend des métaphores usuelles d'éléments de la nature, mais pour révéler certaines de leurs propriétés et qualités insoupçonnées. Ce faisant, elle fait émerger un nouvel

59. *Ibid.*, p. 69 ; je souligne.

60. Outre la mère de la narratrice, il y a Mary qui lui a légué la Maison bleue, Jeanne d'Arc Morency, dont elle essaie de reconstituer la mémoire, sa voisine Maggie, Stan, les grand-tantes Pauline et surtout Janine.

61. Anaïs Barbeau-Lavalette, *Femme fleuve*, *op. cit.*, p. 212-213.

62. *Ibid.*, p. 216.

imaginaire de ces éléments. Ce recyclage d'images bien connues en nouvelles significations rappelle la métaphore du kintsugi, cet art japonais qui implique de « prendre un objet cassé et de fabriquer quelque chose de neuf à partir de ses fractures, sans les effacer. C'est une technique japonaise utilisée pour réparer la porcelaine brisée, que l'on recolle avec de l'or⁶³ », et ce pour renouveler, donner une seconde vie, un second souffle à l'objet. L'autrice réactive ainsi ces catachrèses en leur faisant exprimer d'autres sens. Or, ces métaphores impliquent souvent un rapprochement entre différentes formes de vie : humaine, animale, végétale, minérale ; ces rapprochements révèlent une perception du monde attentive aux solidarités, à ce qui rassemble. Ils font voir la porosité des êtres et leurs multiples relations d'interdépendance. Tout un imaginaire de la fusion se met en place : dans le vif de leur exaltation, les narratrices veulent se fondre avec leurs milieux. Mais alors que la fusion appelle l'indistinction, un certain brouillage, la fin des récits oriente vers un autre processus, celui de la métamorphose. Sans que ce dernier soit pleinement achevé dans le cadre du récit, il laisse entrevoir des possibles pour l'avenir, et notamment pour le sujet qui ne s' imagine plus seulement se dissoudre dans la nature, mais être profondément transformé par elle. Plus qu'un mouvement vertical ou vers l'extérieur, l'exaltation serait alors la découverte de ce « pouvoir-du-dedans⁶⁴ » qui vise à se soustraire aux hiérarchisations imposées, sans prétendre en créer de nouvelles. Comme le suggère Anaïs Barbeau-Lavalette, il s'agit, à travers les images féminines de la dentelle, du tissage et des cordes à danser, de défaire les épistémologies limitantes pour faire advenir de nouveaux réseaux de savoir et de façon de percevoir : « Je fais une fête où je délace les systèmes et les retisse en dentelle [...]. Je détresse les lignes toutes tracées de mes horizons et je m'en fais des cordes à danser⁶⁵. »

Références

- ALAIMO, Stacy, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- BARBEAU-LAVALLETTE, Anaïs, *Femme fleuve*, Montréal, Marchand de feuilles, 2022.
- , *Femme forêt*, Montréal, Marchand de feuilles, 2021.
- , *La Femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles, 2015.
- BESSE, Jean-Marc, « Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson » [en ligne], *ARCHES*, n° 6 (2003), p. 9-27 [halshs-00113275].
- BURGART GOUTAL, Jeanne, *Être écoféministe. Théories et pratiques*, Paris, L'Échappée (Versus), 2020.

63. *Ibid.*, p. 239.

64. Starhawk, *Webs of power. Notes from the Global Uprising*, Gabriola Island, New Society Publishers, 2002.

65. *Ibid.*, p. 134.

- CASSELOT, Marie-Anne et Valérie LEFEBVRE-FAUCHER (dir.), *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2021.
- DELVAUX, Martine, *Les Filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2013.
- DESROCHERS, Julien, *Brandir le poing. Pouvoir et sujet romanesque dans les fictions de Louis Hamelin*, Montréal, Nota Bene (Sillage), 2022.
- , « Cette grâce entière, insaisissable et mystérieuse » : formes et enjeux de l'éco-épiphanie dans trois romans québécois contemporains », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 (2019), p. 51-65.
- DIAMOND, Irene et Gloria ORENSTEIN (éd.), *Reweaving the World. The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco, Sierra Club Books, 1990.
- HACHE, Émilie (éd.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016.
- HAREL, Simon, *Espaces en perdition. Humanités jetables*, tome II, Québec, Presses de l'Université Laval (Intercultures), 2008.
- HUBERLAND, Manon, *Femmes telluriques : une lecture écoféministe de La Mère des herbes de Jovette Marchessault*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2021.
- LARRÈRE, Catherine, *L'Écoféminisme*, Paris, La Découverte, 2023.
- MAGGIPINTO, Beatrice, Valentina NISI, Sarah FOX *et al.*, « Aqueous logics: Towards a hydro feminism approach to sustainability », dans Daniela DE SAINZ MOLESTINA *et al.* (éd.), *IASDR 2023: Life-Changing Design*, Milan, Italy, 9-13 octobre 2023 [<https://doi.org/10.21606/iasdr.2023.437>].
- Mères au front* [en ligne], site Internet [<https://meresaufont.org/>].
- NEIMANIS, Astrida, « Theory That Matters: Feminism, Porous Boundaries and the New Materialisms », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. XXVI (2011), p. 173-178.
- , « Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons », *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, vol. XXI (2009), p. 161-182.
- PLUMWOOD, Val, « Ecofeminism: An Overview and Discussion of Positions and Arguments », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. LXIV, n° 1 (1986), p. 120-138.
- RABATÉ, Dominique, « L'épiphanie romanesque: Flaubert, Joyce, Tabucchi », dans Dominique RABATÉ (dir.), *L'Instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Modernités), 1998, p. 53-68.
- STARHAWK, *Webs of power. Notes from the Global Uprising*, Gabriola Island, New Society Publishers, 2002.
- SULLIVAN, Marnie M., « Shifting Subjects and Marginal Worlds: Revealing the Radical in Rachel Carson's Three Sea Books », dans Douglas A. VAKOCH (dir.), *Feminist Ecocriticism: Environment, Women, and Literature*, Lanham, Lexington Books, 2012, p. 77-91.
- TRONTO, Joan, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York / Londres, Routledge, 1993.
- WARREN, Karen, « The Power and the Promise of Ecological Feminism », *Environment Ethics*, n° 12 (1990), p. 125-146.



Fenestrologie et bio-poétique de l'attention chez Dominique Fortier et Hélène Dorion¹

MENDEL PÉLADEAU-HOULE

Le poète est une sorte de sourcier [...] attentif (à la pointe extrême de l'attention) au cheminement le plus lointain d'une source vive² – Anne Hébert

La théorie, selon ses définitions antiques, équivaut à un regard serein par la fenêtre: elle est en premier lieu une affaire de contemplation alors que dans les temps modernes, depuis que le savoir est censé être un pouvoir, elle a pris sans doute un caractère de travail. Dans ce sens, les fenêtres seraient les clairières des murs derrière lesquels les hommes sont devenus des créatures capables de théorie³ – Peter Sloterdijk

Le motif de la fenêtre traverse l'histoire de la littérature, tout comme celle de l'art en général, à tel point que Gérard Wajcman envisageait, en 2004, la possibilité de fonder une « fenestrologie », une « science dure⁴ » de la fenêtre. Au risque d'occulter son aspect ludique et utopiste, la fenestrologie servira ici à dégager un point de vue sur la problématique de l'attention au vivant.

1. Je tiens à remercier chaleureusement Anne-Marie Fortier, qui a accompagné ce projet à chaque étape, relu plusieurs versions et enrichi cet article de ses commentaires. Ma gratitude va également à Elisabeth Arnould-Bloomfield et Elham Beygi, ainsi qu'à Sara Garneau et Élise Lepage pour leurs remarques éclairantes sur les versions antérieures. Une partie de la recherche présentée ici a été réalisée durant mon stage postdoctoral, et je remercie le Fonds de recherche du Québec pour son soutien financier.

2. Anne Hébert, *Le Jour n'a d'égal que la nuit*, Montréal, Boréal, 1992, p. 9.

3. Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain: une lettre en réponse à la lettre sur l'humanisme de Heidegger*, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 41.

4. Gérard Wajcman, *Fenêtre: chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 22.

Dans les humanités environnementales, la notion d'attention, ainsi que ses équivalents tels que *awareness* ou *notice*, est largement répandue. Cependant, elle repose principalement sur une approche descendante (« *top down* »), où l'objet de l'attention est déterminé à l'avance. Sandra Laugier, par exemple, réinterprète le concept de *care* en une « éthique de l'attention » appliquée à l'environnement, insistant sur la vulnérabilité des entités autres qu'humaines et la fragilité des écosystèmes. Anna Tsing, quant à elle, oriente sa pratique de l'attention, qu'elle nomme *the arts of noticing*, vers les assemblages biologiques, c'est-à-dire les relations d'interdépendance entre représentants de différentes espèces : « *Ways of being are emergent effects of encounters. Thinking about humans makes this clear. [...] Assemblages don't just gather lifeways; they make them*⁶. » Les approches descendantes ne réifient pas le vivant, bien au contraire, mais elles *produisent* des objets attentionnels qui délimitent, en amont, le champ de l'attention. Ce processus tend à négliger la capacité des entités autres qu'humaines à intervenir dans nos vies et à participer au processus attentionnel. Nous suspendons ici le présupposé selon lequel le processus attentionnel se joue seulement entre acteurs humains. Que l'on pense aux zoonoses ou aux catastrophes naturelles, il ne fait aucun doute que les autres qu'humains possèdent une capacité d'agir⁷. Dans cet article, nous soutenons qu'ils peuvent devenir les actants de notre attention à l'environnement.

Cette réflexion porte sur la figure de la fenêtre. La possibilité d'articuler la notion d'attention et la figure de la fenêtre prend appui sur deux parallèles, l'un épistémique et l'autre heuristique.

À l'instar de l'attention, la fenêtre n'est pas seulement une ouverture sur le monde ; elle en détermine l'accès. Comme l'écrit Isobel Armstrong à propos de la littérature du XIX^e siècle : « *The window is as much a barrier between self and the world as it is an enabling space*[.]⁸ » Le constat se vérifie dans les poèmes éponymes de Baudelaire et de Mallarmé qu'analyse Armstrong, mais également dans ceux de Kryszyska, d'Apollinaire et de Ponge, par exemple, où la fenêtre n'est jamais une simple ouverture transparente sur le monde. Chez

5. Sandra Laugier, « *Care*, environnement et éthique globale », *Cahiers du genre*, vol. II, n° 59 (2015), p. 129 ; l'auteure souligne.

6. Anne Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2017 [2015], p. 22-23.

7. Cela ne signifie pas qu'ils engagent une intentionnalité. À ce sujet, et plus largement sur la capacité d'agir des « non-humains », on peut se référer aux travaux de Bruno Latour (Bruno Latour, *Pasteur : guerre et paix des microbes*, Paris, La Découverte, 2012 ; Bruno Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015 ; et Bruno Latour, *Où suis-je ? : leçons du confinement à l'usage des terrestres*, Paris, La Découverte, 2021).

8. Isobel Armstrong, « Technology and Text: Glass Consciousness and Nineteenth Century Culture », dans Kate Flint et Howard Morphy (dir.), *Culture, Landscape and the Environment*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 168.

Anne Treisman, qui utilise en psychologie l'analogie de la fenêtre pour étudier l'attention à des stimuli dans des espaces déterminés, celle-ci opère un découpage spatial ou, en d'autres termes, une discrimination du monde sensible : c'est en excluant certaines données du champ de notre perception que d'autres sont mises en évidence⁹. Dans ce premier parallèle, la fenêtre et l'attention se présentent tour à tour comme la notion et la figure d'un accès au monde.

Le deuxième parallèle se veut heuristique. Dans les représentations artistiques, la fenêtre est généralement appréhendée comme une ouverture unidirectionnelle, de l'intérieur vers l'extérieur. Georg Simmel remarque à ce propos : « *The teleological emotion with respect to the window is directed almost exclusively from inside to outside: it is there for looking out, not for looking in*¹⁰. » Bachelard compare la « fenêtre dans la maison des champs » à « un œil ouvert, un regard jeté sur la plaine, sur le ciel lointain, sur le monde extérieur¹¹ ». Cette association prédominante de la fenêtre au paysage renforce une attention focalisée vers l'extérieur. Pourtant, depuis près d'un demi-siècle, l'écologie et l'ethnologie du paysage décrivent le fait que cette notion serait, contrairement aux apparences, une construction culturelle¹². Il ne s'agit pas de nier la portée historique de cette figure, mais de reconnaître qu'elle occulte des approches de la fenêtre moins courantes.

Multifocale, la fenestrologie proposée dans cet article invite à considérer notre attention aux êtres vivants sous divers angles. S'appuyant sur une bio-poétique de l'attention, elle interroge la manière dont cette attention se construit. En ce sens, elle évite de poser une limite spécifiquement humaine à l'attention. L'article se penche sur les textes de Dominique Fortier et d'Hélène Dorion, deux auteures dont les poétiques, marquées par le motif de la fenêtre, s'intéressent à notre rapport au vivant. Bien que leurs approches semblent au départ divergentes – Dominique Fortier utilise le motif de la fenêtre pour réfléchir à une attention interspécifique, alors qu'Hélène Dorion, avec l'image de la fenêtre noire, s'interroge sur l'inaccessibilité du monde extérieur –, elles convergent sur l'importance de la littérature dans notre compréhension du vivant.

9. Anne Treisman, « Feature Binding, Attention and Object Perception » [en ligne], *The Royal Society*, vol. CCCLIII (1998), p. 1296 [10.1098/rstb.1998.0284].

10. Georg Simmel, « Bridge and Door », traduit par Mark Ritter, *Theory, Culture & Society*, vol. XI, n° 1 (1994), p. 8.

11. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 115-116, cité par Patrick Laure, « Le poète à sa fenêtre : dualisme et errance métaphysique dans la poésie française du XIX^e siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XIX, n° 3 (1993), p. 354.

12. Voir Richard Forman et Michel Godron, *Landscape Ecology*, New York, Chichester, 1991 et Claudie Voisenat, *Paysages au pluriel : pour une approche ethnologique des paysages* [en ligne], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995 [10.4000/books.editionsmsh.635].

Un merle dans «un décor de théâtre»

Dans les œuvres récentes de Dominique Fortier, la fenêtre est fréquemment employée comme figure de la possibilité d'un contact, souvent interactif, avec le monde extérieur. Chez elle, le traitement de deux motifs littéraires – la branche qui frappe à la fenêtre et le coup de vent – inverse la direction conventionnelle associée à la fenêtre. Dans la tradition poétique, le premier topos, la branche qui frappe contre la fenêtre, symbolise généralement une brèche dans l'immunité d'un individu face au monde extérieur, la tempête obligeant à prêter attention au dehors¹³. Le second topos, le coup de vent, est souvent interprété comme le présage d'un changement¹⁴. Dominique Fortier exploite ces deux figures dans *Les Ombres blanches*, un livre sur l'entourage féminin d'Emily Dickinson après sa mort. Dans le premier cas, on postule que l'environnement immédiat a nécessairement influencé la psyché de l'auteure de «The Wind Begun to Knead the Grass»: «La branche donne directement sur la fenêtre. Les feuilles doivent balayer le carreau au moindre souffle de vent, sans doute leur bruissement accompagnait-il les songes de celle [Emily Dickinson] qui dormait là¹⁵.» Dans le second cas, un personnage secondaire, Holden, travailleur saisonnier, utilise un jeu de cartes pour prédire l'avenir de Lavinia, la sœur cadette d'Emily. Lavinia se demande alors «ce qu'il adviendra du livre d'Emily», dont la responsabilité lui incombe désormais. La cartomancie lui offre ainsi un moyen d'affronter cette incertitude:

Elle prend les cartes une à une au hasard, il les dispose sur la table avec sérieux: valet de pique, roi de cœur, neuf de carreau, sept de cœur, lorsqu'un courant d'air entrant par la fenêtre soulève les cartes pour les jeter par terre, pêle-mêle, celles qu'elle a choisies comme le reste du paquet. Holden se penche pour les ramasser, mais Lavinia le retient.

— Laisse, c'est parfait comme ça, dit-elle.

Ils ont une fortune répandue à leurs pieds¹⁶.

13. Par exemple: «Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque» (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 291).

14. La scène d'introduction de *Que notre joie demeure* par exemple. À l'occasion de la fête d'anniversaire de Céline Wachowski, une «bourrasque frappe l'intérieur de la fenêtre, plonge mais ne s'écrase pas, et repart aussitôt vers le salon à l'éclairage parfait, fait tinter les milliers de cristaux de l'immense lustre qui pend au plafond». Tout au long de la scène introductive, qui s'étend sur près de cent pages, «souffle toujours ce courant d'air qui [...] agace» les convives. Le reste du roman met en scène la chute de l'icône Céline Wachowski (Kevin Lambert, *Que notre joie demeure*, Montréal, Hélotrope, 2022, p. 12 et 57).

15. Dominique Fortier, *Les Ombres blanches*, Québec, Alto, 2022, p. 231.

16. *Ibid.*, p. 12.

Lavinia perçoit le courant d'air comme un actant dans la lecture des cartes. Ce n'est plus le valet de pique ou le roi de cœur qui présage l'avenir, mais bien ce souffle imprévu. Il brouille les frontières de la séance tout en dispersant celles du texte. En annonçant la publication du livre d'Emily, il rappelle la raison d'être de cet essai consacré à la poétesse. Les tribulations éoliennes du manuscrit modulent l'attention de Lavinia, tout en constituant une métalepse.

La notion d'« attention suscitée », définie par le philosophe allemand Bernard Waldenfels, permet d'étudier ces deux exemples. Il écrit :

La première partie de l'attention est constituée par le fait que quelque chose m'arrive, me frappe, me touche, m'affecte. Pour le caractériser je fais usage du mot allemand *Widerfahrnis*, qui littéralement signifie une espèce de contre-expérience, ou peut renvoyer au mot grec *pathos*, considéré dans son triple sens : la forme grammaticale du passif, la souffrance et la passion¹⁷.

Le mot « contre-expérience », comme le traduit Waldenfels, peut prêter à confusion. Jean Greisch précise à ce sujet : « L'expérience (*Erfahrung*) est d'abord une *Widerfahrnis*, quelque chose qui vous tombe dessus, qui nous prend à l'improviste, au dépourvu¹⁸. » Cette « contre-expérience » n'est autre chose que le point de départ de l'expérience, de l'attention suscitée. Chez Fortier, la branche dont le tapotement berce les rêves de l'écrivaine et le coup de vent qui brasse les cartes et annonce une transformation sont des exemples d'attention suscitée, de production de l'attention par un actant autre qu'humain.

Dans les études environnementales, la plupart des acceptions de l'attention fonctionnent de manière descendante et créent des « objets » attentionnels. Cependant, il existe des théories alternatives, qui intéressent une poétique de l'attention. À l'intersection de la philosophie et des neurosciences, Wayne Wu, par exemple, se saisit de la capture attentionnelle :

Consider the cases of attentional capture where stimuli intrude on experience: a sudden increase in the volume of background music, the movement of a stationary object at the periphery of vision, or the sharp sensation of a cramp in one's leg while swimming. Something grabs our attention. The issue here is a contrast in the presentation of a single object over time, what I will call diachronic phenomenal salience. That object becomes salient¹⁹.

La différence avec l'attention suscitée est subtile : Waldenfels et Wu s'intéressent à l'émergence de l'attention, le premier en se concentrant sur son expérience,

17. Bernard Waldenfels, « Attention suscitée et dirigée » [en ligne], *Alter, revue de phénoménologie*, vol. XVIII (2010), p. 33-44 [https://doi.org/10.4000/alter.1527].

18. Jean Greisch, « Les multiples sens de l'expérience et l'idée de vérité » [en ligne], *Recherche de science religieuse*, vol. XCI, n° 4 (2003 / 2004), p. 598 [https://doi.org/10.3917/rsr.034.0591].

19. Wayne Wu, « What is Conscious Attention » [en ligne], *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. LXXXII, n° 1 (2011), p. 95 [https://doi.org/10.1111/j.1933-1592.2010.00457.x].

le second sur les objets de la salience. Un exemple tiré des *Villes de papier*, premier tome du diptyque que Dominique Fortier dédie à Emily Dickinson, l'illustre bien. L'essayiste relate un séjour de la jeune écrivaine, alors âgée de cinq ans, chez sa tante à Boston :

En chemin, leur voiture traverse un orage violent. Les éclairs déchirent le ciel noir, la pluie frappe les vitres avec un bruit de gravillons. La tante serre l'enfant contre elle pour la rassurer. Mais la petite n'a pas peur. Fascinée, elle se penche vers la vitre froide, y appuie le front et souffle :

« Feu. »²⁰

Cette scène peut être considérée comme le point de départ fictif d'une fascination de l'écrivaine pour le monde extérieur. Alors enfant, l'auteure de « *A Lightning is a Yellow Fork* », voit un éclair devenir le catalyseur d'une relation singulière avec l'environnement. Ce n'est pas tant la nature en tant qu'espace extérieur qui est appréhendée, mais plutôt son seuil, l'impression laissée par ses phénomènes sur la fenêtre. La psychologisation et la verbalisation (« Feu ») de cette expérience liminaire pourraient être comprises à partir de la catégorie d'attention suscitée. Quant à celle de capture attentionnelle – qui, comme le montre cet exemple, ne se concentre pas uniquement sur l'objet de l'attention –, elle s'attacherait aux stimuli de l'impression laissée par l'éclair sur la vitre.

Plus directement, l'insistance sur le motif de la fenêtre dans ce diptyque peut être interprétée comme une tentative de réconcilier l'importance de la nature dans les poèmes de Dickinson avec son retrait progressif du monde, son encabanement à la fin de sa vie. Dominique Fortier semble utiliser la fenêtre, déjà récurrente chez la poétesse américaine, pour poétiser ce seuil, cet espace de transition.

Jusqu'ici, les actants dans nos exemples étaient abiotiques (vent, branche, éclair). Les prochains, en adéquation avec l'idée d'une co-crédation panbiotique de l'attention, seront des êtres vivants. Dans le premier volume du diptyque d'Amherst, on voit l'écrivaine prendre l'habitude de nourrir un oiseau : « Un merle se pose sur l'appui de la fenêtre où Emily a semé des miettes de pain. Il a le ventre semblable à l'une de ces oranges miraculeuses qui gonflent les bas suspendus à la cheminée, la veille de Noël²¹. » Malgré l'absence de la poétesse dans le second volume, l'oiseau continue de se manifester à la fenêtre :

Le merle, l'un des oiseaux familiers qu'Emily avait pris l'habitude de nourrir tous les matins, continue de se présenter pour recevoir sa pitance. Lavinia prend sur sa table de chevet un reste de biscuit sec, qu'elle égrène entre ses doigts. Elle entrouvre la fenêtre, dépose les miettes sur l'allège, observe l'oiseau qui l'observe en retour avant de se mettre à picorer. Ce poitrail orange, rebondi et velouté,

20. Dominique Fortier, *Les Villes de papier*, Québec, Alto, 2018, p. 12.

21. *Ibid.*, p. 13.

c'est son deuxième lever de soleil. // Tout est identique et rien n'est plus pareil. La maison est semblable à un décor de théâtre qui risque de s'envoler au moindre souffle de vent²².

La figure de l'oiseau est fréquemment associée à l'esprit d'un défunt, comme le rappelle Christopher Moreman²³. Dans cette optique, le merle devient un intercesseur entre les deux textes, rappelant la présence de l'écrivaine dans sa chambre. La rencontre sur le rebord de la fenêtre est une « habitude » partagée entre Emily et l'oiseau. Mais, du point de vue de Lavinia, c'est surtout le merle qui perpétue l'habitude, ou, pour le dire autrement, qui engage la contre-expérience. Ces registres symbolique et éthologique se rejoignent dans celui du théâtre : la maison est devenue un « décor de théâtre » en partie parce que Lavinia endosse désormais le rôle d'Emily. En ce sens, l'oiseau peut être vu comme un personnage du diptyque. Comparé à un « deuxième lever de soleil », le rouge-gorge (c'est sa dénomination commune) agit comme une synecdoque de ce phénomène naturel, qui est introduit au seuil de la chambre. Ce nouveau brouillage des limites rapproche Lavinia de la défunte (Emily) et d'un être vivant (l'oiseau). Dans les deux livres, l'attention n'est pas seulement le fait d'Emily et de Lavinia : le merle module aussi l'attention de la seconde. Bien loin de s'inscrire dans un cadre contemplatif, les fenêtres chez Dominique Fortier deviennent le lieu d'une véritable circulation de l'attention entre des actants de différentes espèces (*Homo sapiens* et *Turdus migratorius*).

Écrans et fenêtres noires

La fenêtre était close.
Comment as-tu fait pour entrer ?
Tu avais prévu la tempête –
n'est-ce pas ?
Trouvant plus intéressant de
l'observer de l'intérieur²⁴

– Nadine Ltaif

Chez d'autres poètes, les fenêtres sont fermées, restreignant, sans toutefois les empêcher complètement, les possibilités de relation. Dans le poème « L'Araignée » de Nadine Ltaif, la fenêtre est présentée comme une entrave que l'araignée contourne. De même, dans *Mes Forêts* d'Hélène Dorion, le lien avec le monde extérieur n'est que partiellement interrompu. Dans une section

22. Dominique Fortier, *Les Ombres blanches*, op. cit., p. 16.

23. Christopher Moreman, « On the Relationship between Birds and Spirits of the Dead » [en ligne], *Society and Animals*, vol. XXV, n° 5 (2014), p. 481-502 [<https://doi.org/10.1163/15685306-12341328>].

24. Nadine Ltaif, « L'Araignée », *Chant des créatures*, Montréal, Noroît, 2024, p. 56.

intitulée « Une Chute de galets », Dorion évoque le « bruit d'une terre ébranlée / Où les fenêtres deviennent noires²⁵ ». Cette image alimente une réflexion sur notre capacité à maintenir un lien avec notre environnement. Elle s'inscrit également dans une tradition poétique où la fenêtre, au lieu de simplement encadrer la vue, devient un obstacle à la perception.

Certains des poèmes mentionnés au début de cet article, comme ceux de Krysinska et de Baudelaire, modélisent la fenêtre comme une figure de l'accès précisément parce qu'elle s'éloigne du modèle de la transparence²⁶. Baudelaire, par exemple, exprime une préférence pour les fenêtres fermées, qui permettent d'imaginer la « légende²⁷ » de ce qui se passe derrière. Pour Andrea Del Lungo, les fenêtres baudelairiennes invitent à se « proje[ter] dans la vie d'autrui²⁸ ».

Dans cette veine, la littérature québécoise contemporaine offre plusieurs exemples d'opacification du sème de médiatisation. Marie Uguay, par exemple, présente « le monde [qui] nous était fermé » comme une heure qui « froissait la fenêtre²⁹ ». Jacques Brault se réfère à une « fenêtre [qui] devient de plus en plus étroite et perd de sa transparence³⁰. » Michaël Trahan, quant à lui, « pense à une fenêtre qui ne s'ouvre pas³¹ », puis à une autre qui s'assombrit : « Ce matin la fenêtre est plus noire que mes yeux et je pense à cette phrase de Valère Novarina : “Seul l'amour est voyant”³². » Se détournant d'un horizon de la transparence, ces fenêtres plus ou moins opaques viennent souligner une impossibilité quasi ontologique de la communication.

Hélène Dorion explore depuis longtemps l'image de la fenêtre, ce que souligne la critique³³. Les titres de certains de ses recueils, tels que *Le Hublot des heures* et *Fenêtres du temps*, en témoignent. Dans ces ouvrages, une dialectique

25. Hélène Dorion, *Mes Forêts* [version numérique], Paris, Éditions Bruno Doucey, 2021, p. 20.

26. D'où la question-titre d'un article de Dominique Rabaté : « Faut-il qu'une fenêtre soit ouverte ou fermée ? (Galerie poétique de Baudelaire à Ponge) », dans José Manuel Losada Goya (dir.), *Tiempo: texto e imagen / Temps: texte et image*, Madrid, Presses de l'Université de Madrid, 2010, p. 63-76. Rabaté reprend le titre de la pièce d'Alfred de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

27. Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869, p. 110.

28. Andrea Del Lungo, « Sens du regard et construction identitaire : sur “Les Fenêtres” » [en ligne], *L'Année Baudelaire*, vol. XVII (2003), p. 122 [<http://www.jstor.org/stable/45073677>].

29. Marie Uguay, « Autoportraits », *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 135.

30. Jacques Brault, « La Fenêtre étroite », *Liberté*, vol. XXVII, n° 6 (1985), p. 101, cité dans Thomas Mainguy, *Poésie et ironie chez Jean-Aubert Loranger, Saint-Denis Garneau, Roland Giguère et Jacques Brault* [en ligne], Thèse de doctorat, Université McGill, Montréal, 2013, f. 265, [<https://escholarship.mcgill.ca/concen/theses/1c18dj87>].

31. Michaël Trahan, *La Raison des fleurs*, Montréal, Le Quartanier, 2017, p. 133.

32. *Ibid.* p. 51.

33. Voir Michael Brophy, « A Window Upon the World: the Poetry of Hélène Dorion » [en ligne], *Forum for Modern Language Studies*, vol. XLVII, n° 4 (2011), p. 475 [<https://doi.org/10.1093/fmls/cqo26>].

marquante entre l'ouvert et le fermé se dessine, comme l'illustre la mise en parallèle de passages tirés de *Ravir: les lieux* et du *Hublot des heures*:

Mais le monde, – regarde
le monde s'infiltrer par ta fenêtre³⁴.

Mais la fenêtre, mais le monde, sais-tu,
peuvent bien ne jamais s'ouvrir³⁵.

Dans une autre section de *Mes Forêts*, intitulée « L'Onde du chaos », la poétesse emploie une métaphore similaire à celle des « fenêtres [qui] deviennent noires »: « Le temps dis-tu / Cette fenêtre opaque / Qui raconte le voyage³⁶[.] » La fermeture n'est jamais totale, car la fenêtre continue de narrer le voyage. De même, dans « Une chute de galet », elles *deviennent* noires. En réinsérant cette image dans un passage plus long, il devient évident que l'environnement est toujours perceptible:

l'énigme heureuse
d'une eau de montagne
s'immisce à travers nos vies

c'est le bruit du monde
l'écoulement du temps –
nos souvenirs noués à la nuit
c'est le bruit du monde

au coin des villes
sirènes klaxons alarmes du siècle
amas de choses jetables
tintamarre de nos pas

l'écoulement du temps
le bruit d'une terre ébranlée
où les fenêtres deviennent noires
les toits s'effondrent
comme de vastes illusions

Même lorsque les fenêtres s'obscurcissent et que la terre tremble, le « bruit du monde » persiste à se faire entendre. Il se compose, d'une part, des sirènes et des klaxons – ce que Dominique Boulier appelle la « pollution attentionnelle³⁷ » – et d'autre part, de cette cascade qui « s'immisce à travers nos vies ».

34. Hélène Dorion, *Ravir: les lieux*, Paris, La Différence, 2005, p. 21.

35. Hélène Dorion, *Le Hublot des heures*, Paris, La Différence, 2008, p. 45.

36. Hélène Dorion, *Mes Forêts* [version numérique], *op. cit.*, p. 37.

37. Dominique Boulier, « Composition médiatique d'un monde commun à partir du pluralisme des régimes d'attention », dans Pierre-Antoine Chardel, Cédric Gossart et Bernard Reber (dir.), *Conflit des interprétations dans la société de l'information: éthiques et politiques de l'environnement*, Cachan, Lavoisier, 2012, p. 41-57.

Ce « bruit du monde » peut être perçu, à sa source, comme un réservoir de captures attentionnelles, dont les effets varient. Nos vies demeurent perméables au bruissement d'une eau de montagne, tandis qu'on peut se demander si la sollicitation constante de la technologie n'est pas précisément associée, dans l'extrait, à la noirceur des fenêtres.

Ce qui est certain, c'est que la critique de la technosphère s'exprime clairement à l'échelle du recueil, notamment à travers la figure récurrente de l'écran, véritable leitmotiv : « écrans morts³⁸ », « écran d'aujourd'hui³⁹ », « écran des machines⁴⁰ », « écran [qui] s'est verrouillé⁴¹ », « écrans / qui jamais ne dorment⁴² ». Hélène Dorion ne dresse pas, comme l'a souvent fait la modernité occidentale, une opposition entre les espaces de la nature et de la techno-culture. Ses forêts sont des lieux a priori médiatisés, entrevus à travers les « écrans / sur lesquels on les regarde / sans jamais les voir mes forêts⁴³ ». Elle inscrit ainsi sa réflexion écologique dans le cadre de la « société de l'écran⁴⁴ », en y reconnaissant une réalité contemporaine. Elle aspire néanmoins à échapper à cette médiatisation incessante de l'environnement, en quête d'un « chemin de chair et marées de l'esprit / un verbe qui se conjugue lentement / loin de facebookinstagramtwitter⁴⁵[.] » Sur la même page, elle évoque un « temps de pixels d'algorithmes⁴⁶ ». La poétesse souligne l'inévitable médiatisation de notre relation contemporaine à la nature, une autre raison de remettre en question la pure extériorité de celle-ci.

L'obscurcissement des fenêtres doit ainsi être interprété à travers cette nature médiatique. Hélène Dorion reconfigure la conception de l'attention habituellement liée au motif de la fenêtre – transparence et ouverture vers l'extérieur. Chez elle, l'écran dévoile un objet trompeur, tandis que la fenêtre voile un objet indispensable. Dans *Mes Forêts*, l'attention projective (ou « attention dirigée » selon Bernard Waldenfels) semble recouverte d'un voile technosphérique. Le monde extérieur – comme la cascade, qui se révèle par inadvertance – devient l'instigateur de l'attention. La métaphore de la fenêtre noire remet en cause la médiatisation de notre rapport à l'environnement.

38. Les espaces typographiques sont de Dorion (Hélène Dorion, *Mes Forêts* [version numérique], *op. cit.*, p. 25).

39. *Ibid.*, p. 27.

40. *Ibid.*, p. 34.

41. *Ibid.*, p. 36.

42. *Id.*

43. Le texte tente de reproduire l'organisation typographique de la page chez Hélène Dorion, *Mes Forêts* [version numérique], *ibid.*, p. 21.

44. Divina Frau-Meigs, *Penser la société de l'écran : dispositifs et usages*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

45. Hélène Dorion, *Mes Forêts* [version numérique], *op. cit.*, p. 21.

46. *Id.*

Conclusion

Ce matin, il [Melville] s'est tiré du lit à grand-peine pour se traîner jusqu'à son bureau. Il reste attablé au lourd pupitre tel un condamné enchaîné dans sa cellule, regardant par la fenêtre comme si le salut pouvait venir de là⁴⁷.
– Dominique Fortier

Dans *La Part de l'océan*, Dominique Fortier poursuit son exploration de la fenêtre comme moyen de repenser notre relation à l'environnement. Cet extrait illustre comment Melville, un autre écrivain dont la relation à l'extérieur est légendaire, attend de la fenêtre qu'elle opère en lui une transformation. Nous avons constaté que la préoccupation environnementale traverse les textes de Dominique Fortier et d'Hélène Dorion, chacune offrant une perspective originale, quoique contrastée, sur la représentation de la fenêtre et l'attention au vivant. Dominique Fortier ouvre grand les fenêtres, tandis qu'Hélène Dorion les referme. Pour Dominique Fortier, l'attention au vivant est interactive, brouillant les frontières qui séparent les personnages, les morts et les animaux. Chez Hélène Dorion, la relation au vivant est d'emblée rompue et nécessite d'être rétablie, notamment à travers la poésie et l'écoute de la nature. Ces deux auteures montrent comment les autres qu'humains sont partie prenante de notre lien avec l'environnement.

S'appuyant sur les théories de Bernard Waldenfels et de Wayne Wu, cet article a exploré les contours d'une bio-poétique de l'attention, reconnaissant la capacité du vivant à susciter notre attention. Plusieurs décennies après les tournants environnemental et animal, il apparaît clairement que l'attention, bien qu'elle n'assure ni la considération ni l'engagement, reste le socle de toute éthique environnementale. Au début de cet article nous avons suggéré une proximité entre les notions d'attention et d'accès au monde⁴⁸. À la lumière des textes étudiés, et plus particulièrement de la problématique de la médiation, cette corrélation pourrait être nuancée. Comme le souligne l'historien Dipesh Chakrabarty, la médiatisation massive du dérèglement climatique ne suffit pas à enrayer l'indifférence, le déni et la déconnexion face à ses manifestations et enjeux⁴⁹. La diversité des contextes littéraires – qu'ils soient psychologique,

47. Dominique Fortier, *La Part de l'océan*, Montréal, Alto, 2024, p. 145. Au moment de rédiger cet article, le livre de Fortier n'est pas encore publié. Je remercie Alto, et en particulier Irma Bouchard, de me l'avoir envoyé.

48. Plus précisément, nous avons proposé que l'attention détermine notre accès au monde. Il est également possible de soutenir que, bien que nous ayons accès à certaines informations, celles-ci ne parviennent pas toujours à capter notre attention.

49. « *The current planetary crisis of climate change or global warming elicits a variety of responses in individuals, groups, and governments, ranging from denial, disconnect, and indifference to a spirit of engagement and activism of varying kinds and degrees* » (Dipesh Chakrabarty, « The

symbolique, narratif ou encore fenestrolgique – nous aide à mieux cerner ces phénomènes. Une telle réflexion nécessite de repenser l'attention à la racine, en insistant sur sa dimension langagière. Face à l'écran des médias sociaux, qui tend à obscurcir notre rapport au monde, Hélène Dorion formule un « verbe qui se conjugue lentement », tandis que Dominique Fortier souligne l'importance de la littérature dans la clarification de notre rapport au monde extérieur. La littérature situe ce rapport, et déploie les raisons pour lesquelles nous sommes, ou ne sommes pas, attentifs aux êtres vivants.

Références

- ARMSTRONG, Isobel, « Technology and Text: Glass Consciousness and Nineteenth Century Culture », dans Kate FLINT et Howard MORPHY (dir.), *Culture, Landscape and the Environment*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 149-175.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869.
- BOULIER, Dominique, « Composition médiatique d'un monde commun à partir du pluralisme des régimes d'attention », dans Pierre-Antoine CHARDEL, Cédric GOSSART et Bernard REBER (dir.), *Conflit des interprétations dans la société de l'information: éthiques et politiques de l'environnement*, Cachan, Lavoisier, 2012, p. 41-57.
- BRAULT, Jacques, « La Fenêtre étroite », *Liberté*, vol. XXVII, n° 6 (1985), p. 98-103.
- BROPHY, Michael, « A Window Upon the World: the Poetry of Hélène Dorion » [en ligne], *Forum for Modern Language Studies*, vol. XLVII, n° 4 (2011), p. 468-479 [<https://doi.org/10.1093/fmls/cqo26>].
- CHAKRABARTY, Dipesh, « The Climate of History: Four Theses » [en ligne], *Critical Inquiry*, vol. XXXV, n° 2 (2009), p. 197-222 [<https://doi.org/10.1086/596640>].
- DEL LUNGO, Andrea, « Sens du regard et construction identitaire: sur "Les Fenêtres" » [en ligne], *L'Année Baudelaire*, vol. XVII (2003), p. 115-128 [<http://www.jstor.org/stable/45073677>].
- DORION, Hélène, *Mes Forêts* [version numérique], Paris, Éditions Bruno Doucey, 2021.
- , *Le Hublot des heures*, Paris, La Différence, 2008.
- , *Ravir: les lieux*, Paris, La Différence, 2005.
- FORMAN, Richard, et Michel GODRON, *Landscape Ecology*, New York, Chichester, 1991.
- FORTIER, Dominique, *La Part de l'océan*, Montréal, Alto, 2024.
- , *Les Ombres blanches*, Québec, Alto, 2022.
- , *Les Villes de papier*, Québec, Alto, 2018.
- FRAU-MEIGS, Divina, *Penser la société de l'écran: dispositifs et usages*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- GREISCH, Jean, « Les multiples sens de l'expérience et l'idée de vérité » [en ligne], *Recherche de science religieuse*, vol. XCI, n° 4 (2003 / 2004), p. 591-610 [<https://doi.org/10.3917/rsr.034.0591>].

Climate of History: Four Theses » [en ligne], *Critical Inquiry*, vol. XXXV, n° 2 [2009], p. 197 [<https://doi.org/10.1086/596640>].

- HÉBERT, Anne, *Le Jour n'a d'égal que la nuit*, Montréal, Boréal, 1992.
- LAMBERT, Kevin, *Que notre joie demeure*, Montréal, Hélotrope, 2022.
- LATOUR, Bruno, *Où suis-je? : leçons du confinement à l'usage des terrestres*, Paris, La Découverte, 2021.
- , *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- , *Pasteur : guerre et paix des microbes*, Paris, La Découverte, 2012.
- LAUGIER, Sandra, « Care, environnement et éthique globale », *Cahiers du genre*, vol. II, n° 59 (2015), p. 127-152.
- LAURE, Patrick, « Le poète à sa fenêtre : dualisme et errance métaphysique dans la poésie française du XIX^e siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. XIX, n° 3 (1993), p. 354-368.
- LTAIF, Nadine, *Chant des créatures*, Montréal, Noroît, 2024.
- MAINGUY, Thomas, *Poésie et ironie chez Jean-Aubert Loranger, Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Jacques Brault* [en ligne], Thèse de doctorat, Université McGill, Montréal, 2013 [<https://escholarship.mcgill.ca/concen/theses/1c18dj87>].
- MORENCY, Pierre, *Chez les oiseaux : un livre, un disque*, Montréal, Éditions MultiMondes, 2004.
- MOREMAN, Christopher, « On the Relationship between Birds and Spirits of the Dead » [en ligne], *Society and Animals*, vol. XXV, n° 5 (2014), p. 481-502 [<https://doi.org/10.1163/15685306-12341328>].
- RABATÉ, Dominique, « Faut-il qu'une fenêtre soit ouverte ou fermée? (Galerie poétique de Baudelaire à Ponge) », dans José Manuel LOSADA GOYA (dir.), *Tiempo : texto e imagen / Temps : texte et image*, Madrid, Presses de l'Université de Madrid, 2010, p. 63-76.
- RIMBAUD, Arthur, *Cœuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009.
- SIMMEL, Georg, « Bridge and Door », traduit par Mark Ritter, *Theory, Culture & Society*, vol. XI, n° 1 (1994), p. 5-10.
- SLOTERDIJK, Peter, *Règles pour le parc humain : une lettre en réponse à la lettre sur l'humanisme de Heidegger*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
- TRAHAN, Michaël, *La Raison des fleurs*, Montréal, Le Quartanier, 2017.
- TREISMAN, Anne, « Feature Binding, Attention and Object Perception » [en ligne], *The Royal Society*, vol. CCCLIII (1998), p. 1295-1306 [[10.1098/rstb.1998.0284](https://doi.org/10.1098/rstb.1998.0284)].
- TSING, Anne, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2017 [2015].
- UGUAY, Marie, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005.
- VOISENAT, Claudie, *Paysages au pluriel : pour une approche ethnologique des paysages* [en ligne], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995 [[10.4000/books.editionsmsh.635](https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.635)].
- WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre : chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- WALDENFELS, Bernard, « Attention suscitée et dirigée » [en ligne], *Alter, revue de phénoménologie*, vol. XVIII, (2010), p. 33-44 [<https://doi.org/10.4000/alter.1527>].
- WU, Wayne, « What is Conscious Attention » [en ligne], *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. LXXXII, n° 1 (2011), p. 93-120 [<https://doi.org/10.1111/j.1933-1592.2010.00457.x>].

FUSIONS ET DESTRUCTIONS



Entre le « grand territoire » et l'amour décolonial – *Nirliit* et *Uvanga*

MARIE PASCAL

Un survol de la littérature et du cinéma portant sur le Grand Nord canadien le présente comme une instance qui agit à la fois comme source de fascination et d'engloutissement, qui s'apparente à un personnage omniscient et omnipotent¹. Le drame humain semble en effet provoqué par les agissements du grand territoire, avidement arpenté, parfois déserté pour, finalement, être embrassé à nouveau.

Cet article s'intéresse à deux œuvres situées dans des communautés inuites² : le roman *Nirliit*³ (2015) qui se déroule au Nunavik (la partie arctique du Québec), et le film *Uvanga*⁴ (2013) qui se passe au Nunavut (un territoire créé en 1999 de l'autre côté de la baie d'Hudson). Dans *Nirliit*, la montréalaise Juliana Léveillé-Trudel décrit le retour d'une femme à Salluit, un village situé au sud du détroit d'Hudson, pour faire le deuil de son amie Eva, morte dans les eaux du fjord. Si le roman traduit le traumatisme de la perte de l'être aimé (dont on ne connaît pas les causes du décès) et le désir ambivalent de fusion / émancipation avec le territoire qui l'a causée, le cinéma autochtone de la dernière décennie revisite encore ces questions. Loin de dépeindre la nature sous des atours uniquement négatifs (puisque la mort parcourt les récits), les réalisatrices d'*Uvanga* densifient l'image que l'on se fait du territoire à travers

1. Voir Ariane Brun del Re, Isabelle Kirouac Massicotte et Mathieu Simard (dir.), *L'Espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Ottawa, Éditions David, 2018.

2. Les cultures québécoises et autochtones envisagent différemment la question du territoire. Dans cet article, je m'intéresse au territoire inuit – qui englobe une partie du Québec tout en dépassant les frontières de la province – et propose de réfléchir aux attitudes et conceptions écopoétiques d'une auteure québécoise et de deux réalisatrices inuites en ce qui a trait à cette région.

3. Juliana Léveillé-Trudel, *Nirliit*, Chicoutimi, La Peuplade, 2015; désormais, nous ferons référence à cette édition entre parenthèses dans le corps du texte par l'abréviation *N*, suivie du numéro de page.

4. Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq Ivalu, *Uvanga*, Québec, Arnait Video Productions, 2013; désormais, nous ferons référence à cette œuvre entre parenthèses dans le corps du texte par l'abréviation *U*, suivie du temps.

la notion d'amour décolonial, une notion qu'Isabella Huberman emprunte à Chelal Sandoval afin de traduire l'idée que « l'amour crée un "non-lieu" qui existe hors des codes sociaux » et qu'il permet de « déstabilise[r] le sens traditionnel et [d']ouvr[ir] les personnes amoureuses à un mode de conscience qui est "différentiel" ». Produisant leur film avec le studio Arnait Video Productions, Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq Ivalu prolongent la réflexion sur le processus du deuil à travers l'enquête d'une mère et de son fils sur les circonstances de la disparition de Caleb dans la toundra, au Nunavut. D'après Karine Bertrand, le cinéma autochtone contribue ainsi au discours décolonial en donnant accès, à travers des images et un rythme particulier, à la mémoire culturelle autochtone⁶. À partir d'un corpus de films produits par des femmes autochtones, l'auteure argue en effet que le cinéma décolonise les images à travers la compression et la dilatation du temps, remplit les espaces de mémoire fragilisés et exploite une « esthétique de la réconciliation » : « C'est au cœur de l'image audiovisuelle que nous retrouvons davantage de qualités inhérentes à la tradition orale autochtone, où la performance joue un rôle de premier plan⁷ ».

Je propose d'étudier les différentes modalités de description du « grand territoire » (le Nunavik et le Nunavut) en tant que personnage protéiforme qui s'inscrit dans les destinées humaines. Comme l'écrit Zishad Lak, « [c]'est au sein du territoire que la mémoire et l'épistémologie d'un peuple sont inscrites, et c'est le territoire [...] qui déterminait jadis le rythme et le temps de vie. Nommer le territoire devient ainsi une façon d'affirmer un soi collectif et de donner corps à une socialité⁸. » Je mettrai en regard les propositions littéraires de Juliana Léveillé-Trudel et les images et la bande-son du film de Marie-Hélène Cousineau et de Madeline Piujuq Ivalu, un corpus à ce jour pratiquement inexploré, afin de montrer que la place donnée au grand territoire lève le voile sur son potentiel à inséminer la notion d'amour décolonial aux humains qui l'arpentent.

5. Voir Isabella Huberman, *Histoires souveraines – Poétiques du personnel dans les littératures autochtones au Québec*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2023, p. 160. Voir également Chelal Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

6. Voir Karine Bertrand, « Auto-histoires et représentations communautaires dans le cinéma des femmes autochtones », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. XXIX, n° 1 (2020), p. 69-89.

7. *Ibid.*, p. 76.

8. Zishad Lak, « Le chronotope de la résurgence dans *Kuossipan* de Naomi Fontaine, *Elle et nous* de Michel Jean et *Ourse Bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », dans Ariane Brun del Re, Isabelle Kirouac Massicotte et Mathieu Simard (dir.), *op. cit.*, p. 221.

Nirliit

Dans *Nirliit*, une narratrice, femme blanche de Montréal, décrit son retour au Nunavik (signifiant « la terre où on habite » en inuktitut) et souligne combien sa « beauté en forme de coup de poing dans le ventre » (N, 42) l'émeut aux larmes. Si elle est émue, c'est non seulement devant le constat de la dureté de la vie dans l'extrême Nord du Québec, mais également parce qu'elle y a perdu son amie Eva dans des circonstances inexplicables. Entremêlés aux chapitres qui retracent la quête de l'amie disparue, des analepses et des récits parallèles densifient le portrait des habitants de Salluit et élaborent une réflexion sur la difficulté à entretenir des relations pacifiées entre les Inuits et les Québécois : Elijah, le fils d'Eva, est amoureux de la belle Maata qui lui est infidèle avec Félix, un Montréalais expatrié à Salluit pour l'été. À travers mon analyse de ce roman composé de deux parties (« Eva » et « Elijah »), je vais montrer que l'écriture fait de la nature une chair vivante, puis m'attarder sur les descriptions paradoxales de la toundra qui sous-tend l'enquête entourant la mort d'Eva. Dans une dernière étape de mon exploration, je montrerai que le style romanesque développe la notion d'amour décolonial dans le but d'illustrer la survivance du peuple inuit : « [L]a mort et le deuil marquent un éveil et le début du procès de reconnexion et de réconciliation avec le passé⁹ ».

Le Nunavik, le territoire fait chair

Cette analyse s'appuie sur les études de Joëlle Papillon (2017 ; 2019) concernant les rapports entre l'humain et la nature dans les littératures autochtones contemporaines : l'auteure propose de se départir des pensées édéniques (euro-américaines) pour s'ouvrir aux façons d'« envisager de nouveaux rapports entre humains et monde naturel, dont la plus intéressante est peut-être celle de la réciprocité permise par l'association symbolique entre le corps autochtone et la terre¹⁰ ». Il s'agit en effet de s'émanciper d'une idéalisation de la nature qui n'apparaît jamais comme univoquement bienfaisante et ce, dès le premier texte inuit publié : « [L]es côtés sombres de la vie inuite sont aussi mis au jour. Parfois, le courage ne suffit pas et la réalité d'une nature austère l'emporte sur la vie humaine¹¹. »

9. *Ibid.*, p. 211.

10. Joëlle Papillon, « Repenser les rapports entre humains et nature : visions écopolitiques dans la littérature autochtone contemporaine », *Québec Studies*, vol. LXIII (2017), p. 59.

11. Nelly Duvicq, *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2019, p. 17. Nelly Duvicq parle ici de *Sanaak* de l'auteure Mitiarjuk Nappaaluk, rédigé en inuktitut ; Mitiarjuk Nappaaluk, *Sanaaq unikkausinnuaq*, Québec, Association Inuusiitiit, 1984.

Les premiers mots du roman de Léveillé-Trudel définissent le terme inuktitut « Nunavik » qui revient ensuite sous plusieurs visages¹². Telle une oie blanche, la narratrice se rend à Salluit tous les étés pour redécouvrir l'espace occupé par son amie disparue dans le fjord :

La route est longue jusqu'à chez toi, Eva.

Salluit, 62° parallèle, bien au-delà de la limite des arbres, Salluit roulé en boule au pied des montagnes, Salluit le fjord au creux des reins, et, seize kilomètres plus loin seulement, le grand détroit d'Hudson qui te conduira peut-être jusqu'à l'océan Arctique, qui sait.

Il faut venir par les airs, comme les oies, nirliit, je refais inlassablement le chemin du sud au nord puis du nord au sud, chaque fois que l'été revient, chaque fois que l'été se termine. (N, 15)

À travers les expressions « roulé en boule » et « au creux des reins », la ville de Salluit apparaît comme un corps passif, allongé au milieu de la toundra – un lieu attirant pour la narratrice qui, « inlassablement », aussi instinctivement qu'une oie, y retourne pour l'été malgré de nombreuses injustices : misère et jalousie, viol et inceste, alcool et drogues.

Plus loin, la ville de « Puvirnituk » (terme inuktitut signifiant « odeur de chair pourrie ») apparaît comme « une fille pas jolie avec des yeux magnifiques qu'on découvre si on regarde attentivement son visage » (N, 16). Rompant avec la pensée occidentale selon laquelle la terre et les animaux qui la peuplent s'apparentent à des « objets¹³ », le roman rend à la pensée autochtone sa puissance d'évocation : territoire, animaux et végétaux sont anthropomorphisés et communiquent parfois avec les êtres humains. De la sorte, les aurores boréales d'été, « timidement », « hésitent à se montrer, répandent doucement leur halo blanc en s'excusant presque d'exister » (N, 81). Alors qu'elle est torturée par le départ de son amant Félix, Maata marche sous la première aurore de la saison. Elle la voit « timide dans le ciel de fin d'été, désolée d'annoncer le retour du froid, elle chuchotait désolée, je suis désolée, je suis désolée » (N, 144)¹⁴. La voix de

12. Ce procédé rappelle celui qu'emploie Natasha Kanapé Fontaine dans son recueil *Bleuets et abricots* où l'auteur « redonne au pays son nom véritable à l'aide de toponymes autochtones » (Joëlle Papillon, « *Bleuets et abricots* : la femme-territoire de Natasha Kanapé Fontaine », *Études Littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 [2019], p. 83).

13. Je m'appuie ici sur l'étude de *Bleuets et abricots* menée par Joëlle Papillon, où elle déconstruit les acquis de la pensée coloniale dominante à l'égard du territoire : « Du point de vue dominant, la forêt ne peut pas réellement être un parent pour un individu parce qu'elle n'est pas un sujet social capable d'entretenir des relations interpersonnelles, mais plutôt un lieu ou un objet » (*ibid.*, p. 86).

14. La place accordée aux aurores boréales rappelle l'expérience de lecture du roman de Markoosie Patsauq, *Harpoon the Hunter* (1970). Pour Nelly Duvicq, ce récit « présente un monde sans pitié, dans lequel le héros s'émerveille une seule fois de la beauté de son pays, devant le spectacle que lui offrent les aurores boréales » (Nelly Duvicq, *op. cit.*, p. 55).

l'aurore parvient aux oreilles de Maata comme un « être-autre-qu'humain¹⁵ » capable de communiquer avec elle et contrit d'annoncer la fin de l'été. Les intentions du Nord éclatent finalement lors du départ de la narratrice, fin août :

Le Nord fait exprès de sortir une journée magnifique pour mon départ, pour me narguer, me convaincre de rester. [...] Soleil éclatant qui change tout ce qu'il touche en or et, vu d'en haut, c'est encore plus beau. Le fjord vire au turquoise, le fond marin exhibe ses curieux motifs, les falaises brillent comme des souliers neufs, mon hublot ne sait plus quoi faire de toute cette beauté, j'ai le goût de brailler, évidemment (*N*, 92).

Doté de volonté, le Nord « fait exprès », « nargue », et tente de « convaincre » la narratrice de rester, devenue simple réceptacle de ces intentions et qui n'a, pour seule réponse, que le goût de « brailler ». En somme, la toundra, ce « paysage complètement démesuré et bouleversant » (*N*, 42), est « inscrit[e] dans notre ADN comme une trace lointaine dans le sang, dans notre sang où coule aussi celui des premiers peuples, pour la plupart de nous autres les Blancs » (*N*, 42). On pourrait aller jusqu'à dire que « de façon circulaire, le territoire appartient à la locutrice autant qu'elle appartient au territoire¹⁶ » : il est une intention, une force consciente d'elle-même, un allié ou un opposant.

La toundra – entre sublime et abject

Décrit à maintes reprises dans le texte, le réflexe irréprensible de pleurer devant la beauté indescrivable des lieux sous-tend l'ambivalence de cette nature aussi belle qu'elle est « dure » (*N*, 24)¹⁷. Les causes de cette dualité sont multiples, l'auteure soulignant par exemple l'idée que la toundra est polluée par des détritiques et la culture du gaspillage apportés par la civilisation. Alors qu'elle décrit Puvirnituq, Léveillé-Trudel s'attarde sur ses deux rivières :

Il faut connaître sa rivière qui serpente, superbe, dans la toundra avant de se jeter dans la baie d'Hudson, à l'extrémité ouest du village. La rencontre de la rivière et de l'océan, le plus bel endroit sans doute à des kilomètres, mais il faut garder les yeux fixés sur l'eau, surtout ne pas jeter un regard de côté, sinon on tombe sur l'autre rivière : celle des déchets, la *dompe* municipale qui étale ses splendeurs de

15. Isabella, Huberman, *op. cit.*, p. 29.

16. Joëlle Papillon, « *Bleuets et abricots* », *art. cit.*, p. 85.

17. C'est par exemple le cas quand la narratrice décrit la luminosité pendant l'été arctique : « Tout est gris ou bien argent, [...] c'est tellement beau que ça donne le goût de brailler. J'ai souvent le goût de brailler, je ne suis pas nécessairement triste, c'est juste que c'est trop ici, trop beau ou trop dur » (Juliana Léveillé-Trudel, *op. cit.*, p. 24-25). L'auteure revient sur les caractéristiques à la fois impitoyables et sublimes de la nature arctique quand elle décrit la panique d'une mère lagopède à son approche : « C'est la vie magnifique et fragile, une fleur sur la toundra, j'ai le goût de brailler, je l'ai dit, j'ai souvent le goût de brailler parce que tout est trop beau ou trop dur ici » (*ibid.*, p. 32).

métal et de plastique comme pour concurrencer celles de la nature. Mes yeux ne peuvent s'empêcher de se promener d'une rivière à l'autre, incapables de se détacher du portrait implacable de ce qu'on a fait du pays. (*N*, 16-17)¹⁸

Si elle est abjecte, la nature est de surcroît représentée comme dangereuse et implacable. Chaque famille compte son lot de disparus et la narratrice revient plusieurs fois sur la passivité des habitants du Nunavik : « Vous acceptez la mort avant même qu'elle ne s'annonce, parce que ça fait des milliers d'années que la vie est impitoyable sous le froid brûlant de janvier à cinq heures de clarté par jour. » (*N*, 20) Ce caractère impitoyable de la nature¹⁹ est rarement décrié par les habitants : « Vous acceptez humblement la fureur des éléments, mais parfois non, parfois vous vous révoltez contre l'austère injustice, [...] et vos cris de douleur résonnent au plus profond de la toundra. » (*N*, 33-34) Si les habitants de la toundra restent le plus souvent passifs devant les agissements de la nature, l'auteure souligne ici une oscillation entre deux attitudes antagonistes.

Le moment de la débâcle (la fonte des glaces au printemps) fait, comme le blizzard, de nombreuses victimes. C'est d'ailleurs à ce moment de l'année qu'Eva a disparu, expliquant la tristesse saisonnière de son fils Elijah :

Ça s'est mis à craquer plus fort, ça s'est mis à gronder, le fjord entier s'est mis en marche, révolté contre l'hiver et sa prison de glace, le fjord a ramassé tout son courage et a fendu la banquise d'un seul coup, l'eau a surgi rageusement, de partout, et le courant vengeur a emporté les glaces au large, loin, pendant que les vagues fêtaient leur liberté. (*N*, 116)

Les intentions de la débâcle, à travers sa « révolte » et son « courage », seraient de se « venger » des saisons : les eaux libérées emportent tout sur leur passage pendant que Maata, l'amante d'Elijah, trompe celui qui fait son deuil annuel. Le texte n'a donc cessé de revenir sur un sentiment ambivalent de fascination et de rejet du Nunavik²⁰ ; le fjord est désigné comme le principal coupable de la mort d'Eva mais est également le lieu de l'émancipation de Maata.

18. La rencontre entre deux rivières analogues est représentée, dans *Uvanga*, dans la scène où les fils de Caleb discutent sur un canapé devant la baie. Après plusieurs plans sur eux, la caméra est placée en plongée et les eaux scintillantes de la rivière longent une autre rivière, de détrit (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq Ivalu, *op. cit.*, 1650^o).

19. La narratrice insiste parfois sur la dureté de la nature : « Quand vos ancêtres sont venus s'installer, [...] il n'y avait rien, rien pour remplir leurs ventres creux jusqu'aux oreilles, rien pour les enfants qui pleuraient et rien pour les femmes qui les portaient, rien » (Juliana Léveillé-Trudel, *op. cit.*, p. 110).

20. Plus tard, elle désignera l'alcool comme le principal coupable de son sentiment ambivalent : « [L]a pleine lune, même les plus tendres se transforment en loups-garous. C'est peut-être pour ça qu'on oscille constamment entre ce que le monde a de plus beau et de plus laid à offrir » (*ibid.*, p. 50).

Comme je le montrerai pour *Uvanga*, l'enquête de l'être endeuillé s'appuie sur de nombreux questionnements effectués auprès des proches de la défunte. La narratrice demande donc à la collègue d'Eva de témoigner :

Il a jeté ton corps dans l'eau, ton corps fragile dans les eaux sombres et agitées du détroit d'Hudson, ton corps tout au fond, parti rejoindre celui des dizaines de pêcheurs qui ont terminé leur vie sous les flots. [...] Ton corps dans l'eau et ton esprit partout, sur la mer, dans la toundra, au ciel jamais noir de l'été arctique, danse, Eva, je dis avec le même français cassé que le tien : « Je manque toi. » (*N*, 19-20)

L'amie qui manque s'est dissoute, avec les autres victimes du fjord, dans les eaux. Elle s'apparente plus tard à un astre pour celle qui s'insurge : « Je refuse qu'on écrase brutalement ceux qui sont trop lumineux pour le reste du monde, je refuse qu'on empêche les étoiles de briller, je refuse qu'on force les comètes à ralentir pour ne pas faire de jaloux. » (*N*, 75) Au-delà de son caractère vengeur ou indifférent, la nature se met à devenir humaine, et l'humain à fusionner avec elle²¹, à l'instar de l'esprit d'Eva qui va « partout » et cohabite avec les étoiles. Ici, le roman semble induire que la nature ressent ce que ressentent les humains, tandis que ces derniers fusionnent avec elle²². Le fruit de cette fusion est à la fois monstrueux et sublime, source de fascination et de rejet.

L'amour décolonial, entre tradition et avenir

En parallèle à ces descriptions de la nature du Grand Nord, le roman fait état d'un processus de deuil douloureux – qui, dans une acception métaphorique, s'apparenterait à un travail de réconciliation entre les cultures occupant actuellement la région. Ainsi, la narratrice, femme blanche de Montréal, fonctionnerait comme une métonymie de son peuple tandis qu'Eva, Inuite disparue dans des circonstances éprouvantes, représenterait le sort des Nunavimmiuts. C'est donc une entreprise de réparation, à travers l'établissement d'une continuité entre les souvenirs dédiés à Eva et le deuil de la narratrice, qui se met en place. Le concept d'amour décolonial permet d'agencer l'ambivalence du Nunavik, mise au premier plan du roman, et le « rétablissement de relations

21. De nombreux personnages sont présentés comme des êtres-autres-qu'humains pour rendre compte des difficultés de survivre aux conditions hostiles de la toundra. Il en est ainsi de Jess, « une fleur sur un tas de fumier, une orchidée dans un dépotoir, une marguerite dans le blizzard de janvier » (*ibid.*, p. 78) ou de Ryan, « une graine plantée toute croche, une fleur rare qui tente de se frayer un chemin vers le soleil dans une plate-bande envahie par l'herbe à poux » (*ibid.*, p. 79).

22. Une fois encore, il est possible de faire un lien avec le recueil de Natasha Kanapé Fontaine étudié par Joëlle Papillon qui souligne : « [À] l'image de l'immensité du territoire qu[e la locutrice] contient, son corps à elle prend des dimensions astronomiques, capable d'abriter l'ensemble de l'écosystème, du grain de sable à la lune » (Joëlle Papillon, « *Bleuets et abricots* », *art. cit.*, p. 89).

valorisantes » entre les sujets de cet univers autochtone. Cette articulation des concepts permet de lever le voile sur « une pratique décolonisatrice²³ » qui me semble être au centre du projet de Léveillé-Trudel. Pour Isabella Huberman, l'amour décolonial passe notamment à travers la connaissance que le sujet se construit grâce à sa relation aux autres humains et aux « êtres-autres-qu'humains »²⁴. Filiation et relationnalité « permettent au sujet d'accéder à un monde qui rejette les contraintes imposées par l'histoire de l'oppression en les ouvrant à la création de nouvelles façons de penser, de savoir et d'être²⁵ ». Le langage de « l'amour », à prendre au sens large, ouvre donc une voie délestée des codes sociaux coloniaux, ces « "liens" retenant le sujet et freinant son agentivité et son émancipation²⁶ », et permet de devenir un agent de transformation sociale.

Plusieurs « nids de résistance » propices à l'amour décolonial sont listés par Huberman : la maternité, la langue, les relations de parenté, et la pédagogie comme geste d'amour. S'ils apparaissent tous dans l'œuvre à l'étude, je me contenterai d'explorer la place des enfants et la promesse que les relations intergénérationnelles représentent pour le peuple inuit. Au vu de la misère et des antagonismes entre les habitants de la toundra, la narratrice s'étonne : « [V]ous autres vous aimez les enfants plus que tout au monde, vous les aimez mal, souvent, mais vous les aimez. » (*N*, 28-29) Loin d'être complaisante, Juliana Léveillé-Trudel rappelle : « Elisapie, enfant adoptée, comme tant d'autres dans le village. C'est si simple, pour vous, l'adoption, vous avez le don de tout compliquer, mais pas l'adoption, et je vous aime tellement d'aimer les enfants des autres comme les vôtres, si simplement. » (*N*, 47) En prenant soin de leurs enfants, en s'épaulant pour s'occuper des non-désirés, les Nunavimmiuts tissent des liens d'amour et participent à l'entreprise de réparation. Décrit plus loin, le rôle capital des grands-mères prolonge l'importance accordée à l'amour décolonial :

Les grands-mères calment toutes les tempêtes. Elles s'occupent de leurs petits-enfants [...], elles sont des nids douillets couverts de plumes d'eider, elles sont des igloos qui apparaissent miraculeusement en plein milieu des blizzards de mamans et de papas qui s'engueulent. [...] Elles [...] bercent les bébés quand leurs mamans ont trop bu, les grands-mères tiennent les enfants et les villages à bout de bras, d'un bout à l'autre de la toundra.

Quand elles disparaissent, c'est la catastrophe. (*N*, 108)

23. Isabella Huberman, *op. cit.*, p. 29.

24. Ce qui s'oppose à « la vision persistante dans l'imaginaire occidental du sujet comme un être qui s'autocrée et qui se suffit à lui-même » (*ibid.*, p. 160).

25. *Ibid.*, p. 158.

26. *Ibid.*, p. 160.

La grand-mère est la gardienne de la tradition²⁷, celle qui véhicule l'« être-inuit » et pallie les manques des parents : sa disparition s'apparente à une « catastrophe », pire encore qu'une débâcle qui emporterait tous les habitants d'un village. Ce terme, ici employé pour la première et dernière fois dans le roman, rend compte du renversement qui coïnciderait avec la perte de l'aïeule et souligne le caractère essentiel de la relation intime avec elle, une relation pleine de tendresse, de confiance et de réconfort.

C'est aussi et finalement à travers la quête de l'amie disparue que se solidifie l'amour décolonial – et de manière particulièrement originale puisque ce nid de résistance fait le pont entre deux cultures. La disparition d'Eva tourmente la narratrice qui, hantée par les rumeurs²⁸, s'obstine à en voir le corps partout. Quand on lui demande ce qu'elle a perdu dans l'eau du fjord, elle répond : « [U]ne belle femme d'environ cinq pieds trois, cent vingt livres. » (N, 108) Le roman offre cependant une réparation aux souffrances de la narratrice et du fils d'Eva avec la naissance de la fille de ce dernier :

ELLE EST NÉE LE 12 JUIN, tôt le matin, lumineuse comme le soleil de printemps qui ne se couche jamais, et Maata a dit qu'elle était à toi. [...] Tu as demandé à Maata si la petite pouvait s'appeler Eva. Maata a souri, tu as continué à bercer tendrement la minuscule Eva, et tu as pensé que la débâcle serait moins pénible cette année, tu as pensé que tu n'aurais plus besoin de chercher des fantômes dans le fjord, tu as pensé que la vie venait de te donner une chance incroyable. (N, 172-173)

Ici, non seulement la quête de la mère / amie prend fin, mais le lien entre l'humain et la nature est renforcé – de manière positive cette fois – dans la comparaison avec la lumière du « soleil du printemps ». La force du lien intergénérationnel dans lequel s'enracine l'amour décolonial est également élicitée. On pourrait en conclure que le texte présente une écopolitique dans laquelle on identifie « une affirmation de la résurgence des territoires et des peuples autochtones, qui se traduit entre autres dans des images de permanence et de guérison²⁹ ». En effet, si la toundra est présentée dans tout le potentiel de sa force oxymorique, emportant Eva au fond du fjord, elle est également source

27. Isabella Huberman consacre à l'Aînée plusieurs pages de la partie de son ouvrage sur *Kuessipan* de Naomi Fontaine. On lit par exemple : « Les relations avec les grands-parents et la transmission du savoir [...] sont également des non-lieux de l'amour décolonial » (*ibid.*, p. 184) et « [L]a transmission du savoir et la sagesse des grands-parents [...] génère[nt] un espace hors de la violence et de l'imposition du pouvoir et établi[en]t les fondements pour assurer la continuation de la résistance » (*ibid.*, p. 188).

28. Le roman revient, de manière lancinante, sur les rumeurs concernant Eva : « Des jolies, qui te disaient loin avec un bel amant, riche, qui t'avait convaincue de tout laisser derrière pour lui. Des moins jolies, des histoires de couteaux et de Blancs, de plusieurs Blancs qui t'auraient fait la peau, comme à un vulgaire phoque » (Juliana Léveillé-Trudel, *op. cit.*, p. 40-41).

29. Joëlle Papillon, « Repenser les rapports », *art. cit.*, p. 61.

d'un renouvellement qui, à travers cette disparition, soude les communautés et préserve un espace pour se dire ensemble, oies blanches en retour ou vivant au pays.

Uvanga

Le film *Uvanga* des studios Arnait présente le retour de la Montréalaise Anna (Marianne Farley) dans la communauté inuite où elle a rencontré puis quitté le père de son fils Tomas (Lukasi Forrest). Lorsqu'elle apprend qu'elle a un cancer, Anna décide de renouer les liens avec la communauté du Nunavut et la famille de Caleb, qui a disparu quelques années plus tôt dans des circonstances inconnues. S'entremêlent la quête de la mère et celle du fils qui rencontre, grâce à cette aventure, son demi-frère Travis (Travis Kunnuk). Les détails de la mort de Caleb discordent entre ce qu'apprend Anna et ce que découvrent les fils, mais le film combine ces témoignages pour offrir une lecture ouverte de la perte de l'être aimé. Il se place ainsi dans la lignée du projet de *Before Tomorrow* (2009), le premier film des réalisatrices, en ce qu'il mélange la « spectralité » et la « survivance » de Caleb³⁰. Afin de rendre compte de la manière dont les deux enquêtes se juxtaposent, je vais suivre la chronologie du film, préservant les contradictions entre les témoignages. Je me tournerai ensuite vers la troisième voie proposée par ce film à la facture inuite qui, à travers des longs plans d'ensemble, raconte la fin de Caleb. Le film s'inscrit en effet dans le mouvement du cinéma autochtone du XXI^e siècle qui « se caractérise par une volonté de raconter des histoires en termes autochtones », une approche « sous-tendue par le désir de proposer un *storytelling*, un art de raconter, issu des peuples autochtones, déterminé par ces derniers tant au niveau de la forme que du contenu cinématographique que dans le processus de production, de réalisation et de diffusion des œuvres³¹ ». De cette manière, le film passe de la langue inuktitut à l'anglais, plaçant la question de l'expression et de la communication entre les différentes cultures au premier plan. Dans la dernière étape de ma réflexion sur *Uvanga*, je rattacherai le processus du deuil à la notion d'amour décolonial telle qu'elle est envisagée par les réalisatrices afin de donner une présence active

30. À l'instar de ce qu'explique Dianne Chrisholm dans « The Enduring Afterlife of *Before Tomorrow*: Inuit Survivance and the Spectral Cinema of Arnait Video Productions » (*Études / Inuit / Studies*, vol. XL, n° 1 [2016], p. 211–227) : « *What makes Before Tomorrow a phenomenal cinematic event is its mix of spectrality, or its visualization of the spirit of the dead, and survivance, its narration and reactivation of that spirit's enduring and evolving character* » (p. 212). À travers son étude de la place du spectre dans le cinéma inuit, l'auteure souligne les aspects saillants de l'esthétique, qu'elle qualifie d'« art de la survivance », des studios Arnait. Je m'inspirerai des résultats de son enquête dans cette partie de ma réflexion dédiée à *Uvanga*.

31. André Dudemaine, Gabrielle Marcoux, et Isabelle St-Amand, « Cinémas et médias autochtones dans les Amériques : Récits, communautés et souverainetés », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. XXIX, n° 1 (2020), p. 4.

au mort et de confirmer la permanence de traditions presque effacées par des siècles de colonisation³².

La quête / l'enquête

À la différence de *Nirliit*, l'enquête est ici menée par deux (groupes de) personnages – Anna, d'une part, Tomas et Travis, de l'autre. Cette posture correspond à ce que Lak appelle « la résurgence autochtone », une attitude qui « vise à établir avant tout l'autonomie du collectif. L'individu est donc appréhendé au sein même de ce collectif »³³. Même si les résultats de l'enquête diffèrent entre les deux groupes, c'est à travers cette mosaïque de témoignages que la disparition de Caleb est expliquée. Dès les premières minutes du film, Anna questionne la sœur de ce dernier, Jeela (jouée par Madeline Piujuq Ivalu) :

ANNA: *Jeela, what do people say in town about Caleb's death?*

JEELA: *That depends on who's talking. People remember him very well. Lots of little kids named after him. (U, 15'08")*

Sans donner plus de détails, Jeela détourne immédiatement la conversation. À la suite de ce premier échange, une scène dont ni Anna ni Tomas ne sont témoins soulève le doute du public quant à la culpabilité de Barrie (Peter-Henry Arnatsiaq) dans la mort de Caleb. Ce marginal, qui s'avère être le nouveau compagnon de Sheba (Carol Kunnuk), la mère de Travis, l'exhorte à affronter son ancienne rivale auprès de Caleb et tente d'exciter sa jalousie en disant : « *She took Caleb from you!* », ce à quoi Sheba répond : « *Or maybe you did* » (U, 26'00"). Cet échange laisse entendre que Barrie est suspecté d'avoir tué Caleb (par jalousie?), mais l'accusation de Sheba reste incomplète. Une troisième scène renforce l'idée que Barrie n'est pas entièrement innocent dans la mort de son cousin. Alors qu'Anna et Tomas sont allés rendre visite à la famille du père, dans une communauté reculée, Anna interroge maintenant le frère de Caleb, Ike (Pakak Innuksuk), dans une séquence en champ-contrechamp où chaque personnage est filmé à tour de rôle – Ike en train de pêcher, Anna dans une attitude de méditation devant la mer qui s'ouvre devant eux :

ANNA: *Do you know what happened to Caleb?*

IKE: *He went through the ice.*

ANNA: *Was he alone?*

IKE: *He wanted me to go hunting with him but I didn't. Barrie was with him, but he never saw what happened. So he says, anyway. He only found the qamutik floating.*

ANNA: *And that's all you know.*

32. « Arnait's most recent feature films *Uvanga* and *Sol* deploy spectral cinema to give the dead "active presence" and to reveal the triumphant afterlife of suppressed traditions » (Dianne Chrisholm, *art. cit.*, p. 223).

33. Zishad Lak, *loc. cit.*, p. 219.

IKE: *That's all he said. I don't know if I believe him, because my brother was a good man and a good hunter. So that's why I find it hard to believe Barrie.*

ANNA: *And they never found the body?*

IKE: *The current is strong there so that part is not surprising. (U, à partir de 28'53")*

Ike reste volontairement assez vague³⁴ : il ne répond aux questions d'Anna qu'à travers le témoignage, parcellaire, qu'aurait fait Barrie – ce personnage antipathique que la petite amie suspecte d'avoir éradiqué un rival. Après cette scène, le public est conforté dans son hypothèse que Barrie a peut-être bien tué Caleb.

À la suite de cet échange parcellaire, le film se tourne vers l'enquête des fils. Après que Tomas a fait son initiation à la chasse au phoque et mangé un morceau de cœur cru, Tomas et Travis tombent sur l'*inuksuk* de Caleb. La nature les entoure, un plan d'ensemble les présente tous deux, au bord de la mer, comme engloutis par le paysage bien que leurs voix nous parviennent nettement. Travis explique que, d'après plusieurs habitants du village, leur père se serait donné la mort, provoquant la réaction de Tomas : « *People are stupid!* » (U, 48'16") Ici rejetée violemment, l'hypothèse du suicide revient à la fin du film dans les propos de Sheba qui avoue à son ancienne rivale que Caleb se serait suicidé après avoir violenté sa mère un jour de beuverie.

Dans cette séquence, alors que Sheba raconte à Anna ce qu'elle sait de la mort de Caleb (d'après ce que lui a raconté Barrie), Tomas et Travis tombent sur Barrie, ivre et affalé près du bras de mer où leur père a disparu. Barrie s'adresse au fantôme de son cousin disparu, hurle des imprécations contre la mer (U, à partir de 1h04'40"). S'ensuit une scène parallèle entre ces deux groupes qui cherchent à élucider la cause de la mort de Caleb, laquelle aura deux explications bien différentes :

BARRIE (à Tomas et Travis): *Your father's ghost!*

ANNA (à Sheba): *What happened to Caleb?*

BARRIE (à Tomas et Travis): *Nobody say the real story about Caleb. (en inuktitut sous-titré en français) Ils disent que j'ai tué Caleb. C'est un mensonge. Ils disent qu'il s'est suicidé. Un autre mensonge. (en anglais) I woke up, I was alone in the cabin.*

SHEBA (à Anna): *He shot himself, right through the mouth! [...]*

BARRIE (à Tomas et Travis): *He shot the seal, right between the eyes. I took the boat and went for him. I slipped and fell in the water. Caleb, he was trying to help me out of the water with his harpoon. But he fell in the water too. (en inuktitut) Je n'oublierai*

34. Voir Isabella Huberman sur la place du silence dans les productions artistiques autochtones : « Le silence amène de nouvelles possibilités de compréhension. Tandis que l'emploi d'un langage clair et précis pourrait produire une vision unidimensionnelle, l'autrice [de *Kuessipan*] ouvre la lecture à d'autres façons de penser et de voir en ne donnant pas tout au lecteur ou à la lectrice. [...] Chez Fontaine, les ruptures voulues dans la communication figurent la quête d'une vérité parallèle, qui serait une façon décolonisée de recevoir le texte » (*op. cit.*, p. 190).

jamais cela. (en anglais) *I heard him yell. I felt him pushing me up on the ice. He was slipping away.* (en inuktitut) Votre père était un homme brave. Comme vous deux.

Cette dernière phrase est suivie d'un geste désespéré de la part de Barrie : après avoir encore crié vers la mer, il se jette dans l'eau glacée. Les deux fils s'organisent pour le sauver – Travis le masse pour le réchauffer, Tomas court alerter le village – et ils rentrent dans un plan d'ensemble, le seul du film à être parcouru de droite à gauche par le kayak du grand-père. On a ici l'idée d'un retour, non celui d'un départ comme les autres plans d'ensemble de banquise, parcourus de gauche à droite par Caleb et sur lesquels je reviendrai. Notons rapidement que l'entrelacement des langues, dans l'aveu de Barrie, entre inuktitut (traduit en français par les sous-titres) et anglais, souligne une réconciliation des deux cultures, un désir de s'adresser à deux groupes de locuteurs. D'après Dianne Chrisholm, l'inuktitut a une place privilégiée dans les productions d'Arnai car il contribue à la survivance³⁵, ce qui rappelle les propos de Nelly Duvicq : « [T]rois éléments sont toujours ramenés au premier plan par les auteurs inuits pour déterminer leur identité : le territoire, "la manière inuite", et la langue³⁶ ». L'aveu de Barrie, où les éléments les plus intimes sont prononcés en inuktitut, présente donc des éléments cruciaux pour l'enquête concernant la fin de Caleb, mais il jette peut-être aussi un éclairage, de manière métonymique, sur la survivance du peuple inuit.

Pour résumer : à la fin de l'enquête, Anna est persuadée que Caleb s'est suicidé pour ne plus avoir à vivre avec sa violence, ponctuant sa vie d'une défaite ; Tomas et Travis sont quant à eux convaincus que c'est par bravoure que leur père est mort, l'érigeant au rang de martyr atemporel. Les deux versions peuvent, certes, être vues comme complémentaires, et je me contenterai d'ajouter que chacune des scènes structurantes de l'enquête se déroule devant l'élément naturel qui a emporté l'être aimé, comme s'il était nécessaire d'être en sa présence pour prendre la mesure de ses actions. La multiplication des points de vue est un autre trait du cinéma autochtone des dernières années, présentant des nids de résistance contre la vision monolithique coloniale et proposant une variété de versions complémentaires³⁷. Enfin, les techniques employées pour représenter les différents échanges entre les personnages confortent cette vision du monde inuite, qui « *envision life and death, and past and present, as*

35. Dans les mots de l'auteure : « *Fundamental to Arnai's art of survivance is its use of Inuktitut as the universal language of its film-world* » (Dianne Chrisholm, *art. cit.*, p. 214).

36. Nelly Duvicq, *op. cit.*, p. 96.

37. Certes, il s'agit d'un film d'enquête, mais la multiplication des points de vue ne résout pas les questionnements, laissant la réponse en suspens. Sur la démultiplication des voix, voir Santoro Miléna, « The Rise of First Nation's Fiction Films : Shelley Niro, Jeff Barnaby, and Yves Sioui Durand », *American Review of Canadian Studies*, vol. XLIII, n° 2 (2013), p. 267-282.

*a non-linear process of creative involution*³⁸ ». Cette créativité est mise en avant par les étapes successives ou parallèles de l'enquête des deux groupes.

La fusion avec la nature ou les possibilités d'existences parallèles

Comme dans le roman de Léveillé-Trudel, l'être disparu est assimilé par la nature, coïncidant avec la tendance du cinéma autochtone du XXI^e siècle à enraciner la présence des disparus dans la mémoire collective *et* dans le territoire ancestral : les morts agissent comme des étendards de la tradition et des esprits adjuvants profondément ancrés dans le cosmos arctique³⁹. De la sorte, les réalisatrices d'*Uvanga* ont entrecoupé leur film de quatre longs plans d'ensemble qui présentent la marche pénible d'un homme sur la banquise. Bien que cet élément ne soit pas le seul à rendre tangible la force du lien qui unit l'humain au Nunavut⁴⁰, j'ai décidé de me concentrer sur les caractéristiques de cette séquence structurante qui offre une troisième explication à la disparition de Caleb.

Le premier plan d'ensemble est en fait la première image du film (*U*, de 1'20" à 2'01") : il s'agit d'une prise de vue de la banquise, arpentée par un homme de gauche à droite. Cette image est montée avec un système de coupe franche qui amène le titre sur fond noir, encore coupé pour présenter Travis en direction de l'aéroport où il ira accueillir Anna et Tomas. Le contraste entre la blancheur du plan de banquise et la noirceur du plan de titre place immédiatement le film sous l'égide des extrêmes, lesquels ne sont pas même présentés avec des transitions mais plutôt juxtaposés, au risque de choquer le public. Cette esthétique du choc se poursuit d'ailleurs tout au long de ce film dont le montage privilégie la coupe sur des transitions plus douces (comme les fondus enchaînés). Le second plan présentant la pénible avancée de Caleb dans la toundra est placé après la scène où le grand-père offre à Tomas une photo du disparu (*U*, 22'40") : à la suite d'un gros plan sur la photo d'un homme souriant, un rapide plan d'ensemble présente ce même homme, perdu dans l'immensité blanche. Alors que Tomas et Travis se recueillent devant le mausolée de leur père, un fondu enchaîné amène un troisième plan d'ensemble (*U*, 1h 01'22"). Pendant quelques secondes, la mer scintillante devant laquelle ses fils se recueillent et l'avancée pénible de l'homme dans la glace se superposent pour laisser ensuite place à une troisième image – la baie où l'eau est libérée des glaces. Les fondus

38. Dianne Chrisholm, *art. cit.*, p. 216.

39. Dans les termes de Dianne Chrisholm, les morts « *inhabit collective memory and traditional territory as ancestral spirits, even as helping spirits, profoundly at home in their Arctic cosmos* » (*ibid.*, p. 213).

40. Plusieurs exemples soulignent l'importance de la nature, comme c'est le cas du plan en plongée totale où Tomas et Travis lient connaissance, assis sur un canapé devant le bras de mer (Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq Ivalu, *op. cit.*, 16'44") ; ou de la scène où Anna avoue à Jeela : « *There are moments when this feels like paradise to me* », provoquant une réponse ironique : « *Paradise? Why did you leave then?* » (*ibid.*, 32'37").

enchaînés utilisés pour raccorder les moments disparates de cette séquence jouent sur le souvenir rétinien du public et entremêlent des images des fils et celles du père. Les éléments naturels qui entourent Tomas et Travis d'une part, le père de l'autre, ne sont plus menaçants et cette séquence se clôt sur des gros plans des fils, pacifiés, qui méditent ensemble au bord du golfe, les yeux vers l'horizon. Le dernier plan d'ensemble ferme le film (*U*, 1h 23'30") : il présente, en plongée, un homme qui avance sur la banquise en direction du soleil levant. Cette fois, c'est un paysage de paix qui l'entoure et Caleb ne lutte plus contre les éléments : sa marche est assurée et son mouvement l'éloigne de la caméra. Ce mouvement induit certes sa disparition, mais il la connote de manière positive – de passif, Caleb devient agent de son éloignement.

Ces quatre plans d'ensemble structurent le film et offrent une version inexplorée par les témoignages humains : Caleb s'apparente à un homme qui, sans se presser, aurait arpenté seul des kilomètres de banquise, dans un but inexpliqué. Le déplacement de Caleb à travers l'immensité de la toundra, son apparition entre la vie et la mort, l'érigent au rang d'esprit autonome dans un récit surnaturel. Or Duvicq exprime que « [l]es récits surnaturels font en quelque sorte partie du quotidien des Inuits », ils « s'articulent autour du contraste entre le visible et l'invisible »⁴¹. Les réalisatrices d'*Uvanga* auraient pu vouloir représenter la progression immatérielle de l'esprit du père à travers le temps et l'espace du Nunavut, qui apparaît en évolution : la banquise austère et désolée, clairement hostile, et dans laquelle il est pénible de se déplacer, devient une étendue pure, baignée de soleil rosé, qu'un homme confiant traverse avec détermination. La dernière image, sublime, ne manque pas de rappeler le dicton énoncé par le père de Caleb quand il dit à ses petits-fils : « *His spirit is all around you*⁴². » (*U*, 54'00")

Ces quatre plans étayent l'idée de la fusion de l'esprit dans la nature qui l'entoure et offrent une autre explication à la disparition de Caleb : dans la spiritualité autochtone, la fin du corps ne coïncide pas avec celle de l'esprit. Ce constat rappelle le projet du cinéma inuit du xxi^e siècle : « Alors que dans les années 1970 la question du territoire était relayée par le discours politique, à partir de 2000, les auteurs inuits célèbrent des paysages qui expriment la naturalité essentielle de l'homme et constituent un lieu de repos où celui-ci peut espérer trouver un dénouement à ses crises intérieures⁴³. C'est de ce lieu de repos qu'a atteint Caleb qu'émerge la possibilité d'« envisager des possibilités d'existences parallèles⁴⁴ », dernier fil investigué par le film.

41. Nelly Duvicq, *op. cit.*, p. 87.

42. Cette phrase rappelle la dissémination du corps d'Eva telle qu'elle est décrite dans le roman de Juliana Léveillé-Trudel.

43. Nelly Duvicq, *op. cit.*, p. 166.

44. Isabella Huberman, *op. cit.*, p. 193.

L'amour décolonial entre allochtones et Inuits

À travers une facture inattendue pour les allochtones, ce film propose finalement un discours sur la question de la tradition – sa survie – et les possibilités d'amour décolonial entre les habitants du Nunavut et Anna et Tomas. Comme l'exprime Chrisholm, « *[a]ll three of Arnait's feature films haunt contemporary audiences with specters of Inuit life that resist being ghosted by the colonial archive. At the same time, they revive traditional culture so that it endures in collective memory and contemporary culture with visionary prospects of renewal*⁴⁵ ». Et les propositions de renouvellement sont osées dans ce film. Même si, d'après Huberman, l'amour décolonial « ne caractérise pas facilement la relation entre Autochtones et non-Autochtones, étant souvent chargée d'héritages coloniaux et de dynamiques de force⁴⁶ », ce n'est pas le cas dans *Uvanga* où Anna et Tomas sont accueillis à bras ouverts par les membres de la famille de Caleb. Or c'est justement là que le film de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq Ivalu réussit son apologie de la survivance et s'enracine dans la notion de « bien-être », un concept qui englobe plusieurs formes de résilience⁴⁷ et permet de dépasser l'antagonisme entre les colonisateurs et les habitants du Nunavut. J'arguerais que c'est dans l'éducation offerte à Tomas, le fils d'Anna de Montréal et de Caleb d'Igloolik, que l'amour prend d'abord racine, pour ensuite se diffracter sur les autres personnages du film.

L'hommage rendu à la tradition à l'écran suit les étapes d'un véritable parcours initiatique de la part de Tomas, né et élevé à Montréal, qui se rend pour la première fois dans le pays des ancêtres de son père à l'âge de 14 ans. Dès leur arrivée à Igloolik, on offre aux Montréalais un morceau de baleine cru, « *our treat* », que Tomas accepte alors que sa mère tente de l'en dissuader. Après avoir mâché, Tomas lâche un mot, « *Interesting* », au grand amusement de son demi-frère Travis. Plus tard, l'adolescent participe au dépeçage d'un phoque (*U*, 13'00") et est ensuite prié, par son grand-père, d'aller à la chasse avec Ike et Travis – ce qu'il accepte de bon cœur. Alors qu'Anna reste sur la terre ferme, Tomas chasse son premier phoque, mange un morceau de cœur cru après avoir aidé à dépecer l'animal et, cette fois, il ne dit rien (*U*, 39'13"). Dans cette scène, un procédé de montage rarement utilisé dans le film tisse ensemble la beauté de la nature, l'idée de la filiation, et la place de l'humain dans le grand Tout : des fondus-enchaînés présentent tour à tour la scène de la chasse, des gros plans des visages des fils de Caleb, des plans d'ensemble sur le

45. Dianne Chrisholm, *art. cit.*, p. 226.

46. Isabella Huberman, *op. cit.*, p. 162.

47. Voir Nelly Duvicq, *op. cit.*, à partir de la page 120 : l'auteure explique que les textes inuits des années 1990 élaborent une écriture de la résilience et associent trois thématiques à l'idée centrale de « bien-être » : l'enfance, la nature et le bonheur d'être vivant. Pour elle, « le territoire se fait le relais de ce bonheur » (p. 123).

ciel rosé, des gros plans sur les vagues où se répand le sang du phoque. Tout cela est monté avec une musique paisible, engendrant une atmosphère pleine de douceur malgré l'écoulement du sang de l'animal sacrifié.

Ce n'est qu'après cette initiation que Tomas entame réellement son enquête sur la mort de son père : dans la scène suivante, Travis l'amène devant l'*inuksuk* de Caleb. Grâce à sa contribution aux pratiques ancestrales, Tomas s'inscrit rapidement dans le territoire et entre en communication avec l'esprit de son père : « *Gradually, Tomas' relationship to this landscape undergoes a reversal, and Igloodik and its surroundings become part of uvanga* ("I, me, mine" in Inuktitut). *Uvanga resolves a contemporary northern enigma in the luminous aura of ancient Inuit cosmology*⁴⁸ ». Malgré le fait qu'il n'ait jamais vécu à Igloodik, Thomas ne s'y sent pas étranger. Malgré son commentaire la première fois qu'il goûte l'offrande de sa famille paternelle, il est rapidement adopté par une communauté qu'il ne veut ensuite plus quitter. La réconciliation entre la Québécoise Anna et les membres de la famille innue est quant à elle validée dès le début du film : ils l'accueillent avec émotion, et Sheba elle-même lui pardonne finalement l'infidélité de Caleb à son égard. La guérison apparaît comme possible ensemble.

D'autres « nids de résistance » sont également rendus opérants au cours du film. Ainsi en est-il de la place capitale des ancêtres comme source d'apprentissage et d'amour⁴⁹ mais aussi de celle qui est réservée à l'enfance⁵⁰, participant à un large réseau d'amour décolonial. De nombreux plans de pause diégétique présentent la joie de vivre et n'hésitent pas à s'écarter de l'intrigue principale – jeux de cartes, moments de partage des fruits de la chasse, accueil des étrangers dans les différents campements reculés, sont autant de vignettes présentant résilience, bien-être et transmission de la tradition. Comme l'enseigne Chrisholm, cette activation du savoir ancestral fonctionne comme une marque déposée des studios Arnait : « *Key to Arnait's cinematic survivance is its style of re-enactment. [...] Arnait uses its entire cast and crew to design, stage, and perform scenes of everyday, nomadic life. Under the auspices of elders, they set about learning and reviving a constellation of practices*⁵¹. »

Filmé et monté dans l'esprit du collectif Arnait, *Uvanga* prend le temps de décrire des moments de partage et d'amour liminaires à l'histoire centrale, se détournant du goût pour les péripéties multiples et le rythme effréné de

48. Dianne Chrisholm, *art. cit.*, p. 224.

49. Les techniques de chasse et de préparation de la viande sont également montrées dans ce film. Comme l'exprime Nelly Duvicq, « [l]es pratiques anciennes [...] se sont ennoblies parce qu'elles témoignent d'un temps perdu, révolu, mais surtout d'une culture authentique » (*op. cit.*, p. 7).

50. L'amour pour les enfants n'est pas aussi explicitement décrit que dans *Nirliit* mais la fierté de Sheba est palpable quand elle présente sa fille, comme l'est le plaisir des grands-parents de Tomas de le rencontrer enfin.

51. Dianne Chrisholm, *art. cit.*, p. 222.

nombreuses productions filmiques occidentales. Ce qui reste à l'esprit, après un visionnage de ce film de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq Ivalu, c'est la puissance de l'amour décolonial et les conditions surnaturelles de la disparition de Caleb. Les nombreux plans d'ensemble fixes sur les paysages durent parfois plusieurs minutes et la bande sonore n'est pas surchargée : tant les aspects visuels qu'auditifs concourent à créer une atmosphère intimiste qui plonge dans la méditation et l'introspection dès l'ouverture du film, offrant de réfléchir aux propositions des réalisatrices.

* * *

À travers cette étude, j'ai montré que le territoire inuit apparaît comme partie prenante de la destinée humaine et que cette dernière y contribue tout autant. L'humain et le territoire sont envisagés comme différentes facettes d'une même réalité. Dans l'article qu'elle a consacré à *Bleuets et abricots* de Natasha Kanapé Fontaine, Joëlle Papillon conclut que le fait de placer un personnage au centre de l'œuvre « ne constitue pas pour autant une attitude anthropocentrique ; bien au contraire, Natasha Kanapé Fontaine élargit son personnage de femme au point qu'il contienne en lui tout l'univers : la femme-territoire et la femme-terre sont humaines et non-humaines, vivantes et immortelles⁵² ». On peut en dire tout autant au sujet du style de *Nirliit* et de la facture du film *Uvanga* : bien que ces récits s'attachent aux relations familiales et communautaires entre plusieurs personnages, ces relations ne se comprennent véritablement qu'en lien avec leur environnement et les éléments qui l'agitent. Même s'ils soulignent la souffrance provoquée par la disparition de l'être aimé, ces deux récits restent étrangement optimistes : les disparus sont amenés à renaître dans les multiples éléments naturels de ce territoire qui les a engloutis. Au-delà du drame personnel, ces récits réaffirment les langues et les cultures, l'amour entre les peuples, tout en dépassant les idées stéréotypées et autres images « cartes postales » que l'on pourrait se faire du Grand Nord. En dévoilant son caractère ambivalent et la relation qu'il entretient avec les humains qui le parcourent, *Uvanga* et *Nirliit* se font les porte-paroles de la culture inuite, pour qui le territoire est à la fois sublime et ravageur. Les fenêtres ouvertes que sont ce roman et ce film mettent en lumière l'activité de renaissance au centre de la production du Nunavik de l'extrême contemporain telle qu'elle est décrite par Duvicq : « Les écrits du Nunavik, au ^{xxi}e siècle, mettent en scène des individus qui parlent plusieurs langues, possèdent une histoire aux origines multiples, et promeuvent l'idée que l'Inuk n'est pas enfermé dans un temps primitif et immuable. L'expérience d'être Inuit constitue le fondement d'un discours :

52. Joëlle Papillon, « *Bleuets et abricots* », *art. cit.*, p. 92.

vivre son inuité, la représenter, l'exprimer dans toutes ses formes⁵³. » De la sorte, ces récits témoignent d'un renouvellement de la réconciliation entre les peuples et accueillent une réflexion sur l'amour décolonial qui peut désormais unir allochtones et habitants ancestraux du Grand Nord, et ce, malgré le deuil et la souffrance. Aimer le retour des esprits, se plonger dans une relation d'égal à égal avec le territoire, accepter ses offrandes, accueillir le plaisir de prendre le temps – ne sont que quelques-unes des diverses formes d'amour partagées par ces récits inspirants.

Références

- BERTRAND, Karine, « Auto-histoires et représentations communautaires dans le cinéma des femmes autochtones », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. XXIX, n° 1 (2020), p. 69-89.
- BRUN DEL RE, Ariane, Isabelle KIROUAC MASSICOTTE et Mathieu SIMARD (dir.), *L'Espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Ottawa, Éditions David, 2018.
- CHRISHOLM, Dianne, « The Enduring Afterlife of *Before Tomorrow*: Inuit Survivance and the Spectral Cinema of Arnait Video Productions », *Études / Inuit / Studies*, vol. XL, n° 1 (2016), p. 211-227.
- COUSINEAU, Marie-Hélène et Madeline PIUJUQ IVALU, *Uvanga*, Québec, Arnait Video Productions, 2013.
- DUDEMAINE, André, Gabrielle MARCOUX, et Isabelle ST-AMAND, « Cinémas et médias autochtones dans les Amériques : Récits, communautés et souverainetés », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. XXIX, n° 1 (2020), p. 1-26.
- DUVICQ, Nelly, *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2019.
- HUBERMAN, Isabella, *Histoires souveraines – Poétiques du personnel dans les littératures autochtones au Québec*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2023.
- LÉVEILLÉ-TRUDEL, Juliana, *Nirliit*, Chicoutimi, La Peuplade, 2015.
- MILÉNA, Santoro, « The Rise of First Nation's Fiction Films: Shelley Niro, Jeff Barnaby, and Yves Sioui Durand », *American Review of Canadian Studies*, vol. XLIII, n° 2 (2013), p. 267-282.
- NAPPAALUK, Mitiarjuk, *Sanaaq unikkausinnguaq*, Québec, Association Inuksiutiit, 1984.
- PAPILLON, Joëlle, « *Bleuets et abricots* : la femme-territoire de Natasha Kanapé Fontaine », *Études Littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 (2019), p. 79-95.
- , « Repenser les rapports entre humains et nature : visions écopolitiques dans la littérature autochtone contemporaine », *Québec Studies*, vol. LXIII (2017), p. 57-76.
- SANDOVAL, Chelal, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

53. Nelly Duvicq, *op. cit.*, p. 154.



Habiter la crise écologique dans *Indices des feux* d'Antoine Desjardins

SARA BÉDARD-GOULET

Face à l'actuelle irréversible transformation de l'environnement, la recherche en sciences humaines et en arts des dernières décennies s'est tournée vers les plus qu'humains¹, notion introduite par David Abram à partir de la phénoménologie pour désigner le « monde sensuel », le monde tel qu'il existe « en parallèle » au monde généralement conçu par les humains, en soulignant sa perspective propre et son enchevêtrement avec les humains², de même que la considération qu'il nécessite pour continuer à (sur)vivre³. Des travaux comme ceux de l'anthropologue Philippe Descola cartographient des relations humaines à la nature qui divergent de l'ontologie naturaliste moderne et son mode d'identification dualiste⁴. Pour Descola, les Modernes, tels qu'ils ont été également définis par Bruno Latour⁵, c'est-à-dire les populations occidentales ou du Nord global à partir de la période moderne et influencées par sa philosophie du sujet, incarnent une vision du monde qui marque une nette distinction entre nature et culture. L'anthropologue s'intéresse aux communautés qui présentent des modes d'identification qui ne reposent pas sur cette séparation entre nature et culture, mais privilégient une continuité ontologique des êtres. Ces travaux incitent à s'interroger sur les types de relations qui peuvent encore exister aujourd'hui entre les humains et les non-humains : quelles rencontres

1. David Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World*, New York, Vintage Books, 2017.

2. Vinciane Despret, « The Body We Care For: Figures of Anthro-zoo-genesis », *Body & Society*, vol. XX, n° 2-3 (2004), p. 111-134.

3. Thom van Dooren, Eben Kirksey et Ursula Münster, « Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness », *Environmental Humanities*, vol. VIII, n° 1 (2016), p. 1-23.

4. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

5. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

plus qu’humaines sont possibles « au bord de l’extinction⁶ » ? Comment pouvons-nous « habiter avec le trouble de vivre et mourir ensemble⁷ » à une époque de disparition anthropogénique des espèces ?

La littérature contemporaine québécoise se tourne d’un mouvement semblable vers les nouveaux rapports qui s’établissent entre les humains et les non-humains, en développant des dispositifs de représentation qui puissent rendre compte d’une nouvelle sensibilité aux autres formes de vie⁸. Dans un monde où s’accélère la fragmentation des écosystèmes, les auteur·es s’efforcent de témoigner de cette transformation et de son impact sur notre rapport à l’environnement. En marquant un écart vis-à-vis de la production littéraire des années 1950-60, attachée au *pays*⁹, c’est-à-dire au territoire concret autant qu’imaginaire participant à l’élaboration d’une identité nationale, les narrations actuelles présentent une proximité plus étroite, ancrée dans les sens et le corps, entre les humains et les autres formes de vie.

Prenant en compte « la frénésie incendiaire du XXI^e siècle » et ses effets sur l’environnement, les sept fictions assemblées dans le recueil de nouvelles *Indices des feux* d’Antoine Desjardins, publié en 2021, « interroge[nt] nos paysages intérieurs profonds et agités¹⁰ ». Si elles développent un rapport sensible aux altérités autres qu’humaines, ces fictions se distinguent des textes québécois et autochtones qui présentent des motifs d’hybridation avec la nature. Elles empruntent davantage au discours scientifique et mettent en scène des lieux urbains et ruraux plutôt qu’une « nature sauvage ». Elles sont davantage guidées par la juxtaposition que par l’hybridation, en portant attention aux écarts qui demeurent entre humains et plus qu’humains, lorsque leur assemblage ne forme pas un tout homogène, continu, mais laisse paraître le dissemblable, l’hétérogène.

Cet article vise ainsi à étudier les modalités de représentation des plus qu’humains et de leurs relations avec les humains dans le recueil de nouvelles d’Antoine Desjardins. Une analyse attentive des nouvelles contribuera à éclairer la relation du sujet contemporain à la nature dans la littérature québécoise, sa manière d’habiter les paysages hybrides de l’Anthropocène formés par

6. Thom van Dooren, *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York, Columbia University Press, 2016.

7. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

8. Voir Julien Defraeye et Élise Lepage (dir.), dossier « Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l’extrême contemporain », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 (2019), 147 p.

9. Élise Lepage, *Géographie des confins. Espace chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin*, Ottawa, David, 2015.

10. Antoine Desjardins, *Indices des feux*, Chicoutimi, La Peuplade, 2021, quatrième de couverture.

l'intense activité humaine combinant étroitement le vivant et le non-vivant à une échelle planétaire¹¹ et, plus particulièrement, son rapport au déclin de la biodiversité¹². Cette analyse se concentre sur les dispositifs de représentation des nouvelles, qui forment des « *matrice[s] d'interactions potentielles*¹³ » entre les acteurs dans l'espace représenté et les lecteur-rices, et leur « esthétique de la perte¹⁴ », qui s'attache à rendre visible la violence autant que le soin dans les relations aux non-humains. Elle s'appuie sur les études multi-espèces¹⁵, qui tournent leur attention vers le vivant non-humain, et celles sur l'extinction¹⁶, qui se concentrent sur l'événement que constitue la disparition des espèces. Plus spécifiquement, deux nouvelles présentant des rapports contrastés aux espèces menacées seront examinées, afin d'étudier leur manière singulière de mettre en relation les personnages humains et animaux : pour l'une, en idéalisant une espèce charismatique et fonctionnellement éteinte¹⁷, pour l'autre, en proposant un apparentement entre une humaine et un nombre d'espèces d'oiseaux. L'article est structuré par l'analyse contrastive de ces deux nouvelles, qui permet d'examiner la manière dont leurs dispositifs de représentations mettent en scène deux positions ontologiques, suggérées par la façon dont se rapportent les personnages humains aux plus qu'humains en voie de disparition.

Deux relations au vivant

Avant de procéder à la comparaison, présentons d'abord les deux nouvelles en relevant les éléments qui serviront à l'analyse. La deuxième nouvelle du recueil d'Antoine Desjardins réfère à une véritable baleine franche de l'Atlantique Nord connue sous le nom de « Couplet » — également titre de cette nouvelle —, trouvée morte au large de Cape Cod le 17 août 2017. La nouvelle débute avec un couple, une femme surnommée Sam et son compagnon, le narrateur, en vacances à Cape Cod en avril. Ils marchent sur la plage par un froid matin. Le narrateur croit voir le jet d'une baleine au loin, puis émet des doutes quant à ce

11. Nelly Mäekivi et Riin Magnus, « Hybrid Natures — Ecosemiotic and Zoosemiotic Perspectives », *Biosemiotics*, vol. XIII (2020), p. 1-7.

12. Ursula Heise, *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

13. Philippe Ortel, *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 6. En italique dans le texte.

14. Kathryn Yusoff, « Aesthetics of Loss : Biodiversity, Banal Violence and Biotic Subjects », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. XXXVII, n° 4 (2012), p. 578-592.

15. Thom van Dooren et Matthew Chrulw, *Kin: Thinking with Deborah Bird Rose*, Durham, Duke University Press, 2022.

16. Deborah Bird Rose, Thom van Dooren et Matthew Chrulw, *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New York, Columbia University Press, 2017.

17. Une espèce est considérée comme fonctionnellement éteinte lorsqu'elle ne peut se reproduire suffisamment pour maintenir sa population et / ou ne peut plus performer son rôle dans l'écosystème où elle se trouve.

qu'il a vu, mais est plus tard convaincu, après avoir découvert l'existence des baleines franches, qu'il s'agissait du jet d'une femelle précise, nommée Couplet, qui devient alors « sa » baleine : « Couplet, *ma* baleine¹⁸. » Alors que le couple est de retour à Montréal au début du mois de mai, Sam découvre qu'elle est enceinte et les deux personnages concluent qu'ils doivent déménager dans un logement plus spacieux. Après plusieurs déceptions face au marché immobilier de Montréal, ils considèrent rester dans leur appartement étroit pour quelques années de plus, mais une infestation de souris ravive leur quête de trouver un lieu plus approprié pour accueillir leur enfant. Malgré leur mépris pour la banlieue, la situation immobilière montréalaise les pousse à acquérir une maison à Laval-des-Rapides. Alors qu'ils sont en train de préparer leur déménagement et d'emballer leurs objets de cuisine, Sam tombe sur un article de journal annonçant la mort de Couplet, la treizième baleine franche trouvée morte cet été-là au large de la Nouvelle-Angleterre. Le narrateur tente de garder sa contenance face à la nouvelle, mais il en est très affecté : « Couplet, ma baleine, avait été retrouvée morte l'avant-veille¹⁹[...] ». Quelques jours plus tard, il tombe sur des nouvelles semblables sur son fil Facebook : un baleineau mort a été découvert près de l'île de Nantucket, au sud de Cape Cod. Le narrateur cherche d'autres articles sur le sujet : quatorze corps de baleines ont été trouvés jusqu'à alors, tous attribués aux activités humaines (empêchement dans les engins de pêche et collision avec des bateaux) et aux changements climatiques, qui poussent les baleines en dehors de leurs zones habituelles de reproduction pour se nourrir de populations déclinantes de copépodes. À cause de cet été meurtrier de 2017, les baleines franches sont considérées comme fonctionnellement éteintes, un statut toujours d'actualité. Après avoir déménagé dans leur maison à Laval, les deux protagonistes sont de plus en plus distants l'un envers l'autre, ce que souligne Sam au narrateur un matin. Ce jour-là, celui-ci lit un autre article au sujet d'une onzième baleine trouvée morte dans le golfe du Saint-Laurent. Il accepte de sortir avec ses collègues après le travail pour éviter de rentrer chez lui, mais lorsqu'il revient, c'est pour trouver une note de Sam indiquant qu'elle dîne avec une amie. Le narrateur va au lit et fait un cauchemar dans lequel il trouve un fœtus dans la cuvette des toilettes, portant les mêmes blessures que les baleines dont il a pris connaissance dans ses lectures. En s'éveillant de ce mauvais rêve, il descend à la cuisine et entend Sam à son ordinateur, qui regarde la photo d'un baleineau échoué. La nouvelle se termine avec Sam qui demande au narrateur si un enfant peut toujours exister dans ce monde.

La sixième nouvelle de *Indices des feux*, intitulée « Générale », renvoie à une répétition générale d'un événement de nature particulière, qui n'est pas sans rappeler l'ouvrage séminal de Rachel Carson, *Silent Spring* (1962). Le narrateur,

18. Antoine Desjardins, *op. cit.*, p. 94.

19. *Ibid.*, p. 110.

nommé Philippe, visite sa tante Angèle qui vit sur une ferme à Saint-Édouard-de-Napierreville. Il décrit le succès d'Angèle à empêcher la construction d'un oléoduc dans sa région, l'intégrité qu'il associe à sa terre et le confort qu'il ressent chez elle, malgré la présence anachronique d'une statue de plâtre de six pieds de la Vierge. Après l'avoir accueilli avec du thé, Angèle demande au narrateur s'il a remarqué quelque chose avant d'entrer et l'invite à regarder dehors pour comprendre ce qu'elle veut dire. Philippe s'aperçoit alors que les centaines d'oiseaux habituellement présents dans le jardin de sa tante sont absents : « Ben voyons ! Ils sont où, tes oiseaux²⁰ ? » Angèle a toujours généreusement offert à manger, à boire, à se baigner et à construire des nids aux oiseaux locaux et migrants. Sa passion pour les oiseaux implique de soigner ceux qui sont malades ou blessés, au sujet desquels elle a plusieurs anecdotes. Mais un matin, sans aucun signe annonciateur, Angèle sort dans un jardin silencieux et se demande : « *Mes oiseaux. Où sont mes oiseaux*²¹ ? » Après quelques jours, elle se renseigne sur cette disparition et se rend compte que personne n'a vu d'oiseaux dans les environs. Elle écrit à Oiseaux Canada, une organisation nationale dédiée à la protection des oiseaux, mais reçoit un message automatique du directeur provincial indiquant qu'il est en vacances. Elle ne reçoit pas non plus de réponse des revues d'ornithologie qu'elle tente de contacter. Sa sœur Monique lui relaie une cause potentielle de la disparition, mentionnée dans *La Semaine verte*, une émission télévisée sur l'agriculture et l'environnement, qui attribue le déclin de la population d'oiseaux des champs à l'intensification de la production agricole, des fauches plus fréquentes écrasant les œufs et les oisillons. Angèle suspecte son voisin, intéressé uniquement par le profit, d'être responsable du carnage, mais un travailleur de cette ferme voisine assure Angèle qu'il n'a trouvé aucune trace de cela dans les champs. Un ami d'Angèle blâme les pesticides pour l'évanouissement des oiseaux, une information confirmée à Angèle par la mère du narrateur qui a lu un article sur l'impact des pesticides et insecticides sur la santé des oiseaux. Angèle poursuit son enquête et lit des rapports sur les décès d'oiseaux liés aux néonicotinoïdes, mais reconnaît que cela ne peut expliquer la disparition soudaine de tous les oiseaux de son jardin. Elle reçoit alors un appel d'un météorologiste à la retraite et ornithologue amateur qui pense que le phénomène a été causé par un événement climatique, influencé par des ouragans aux États-Unis qui ont poussé les oiseaux plus au nord, où ils sont restés, anticipant leur migration de quelques mois. Une voisine d'Angèle lui offre encore une autre explication pour la désertion, basée sur un article viral trouvé sur Facebook : la mort de centaines d'étourneaux aux Pays-Bas a été attribuée au réseau 5G, une technologie récemment arrivée dans la région d'Angèle. En lisant plus avant sur le sujet, la tante du narrateur s'aperçoit que

20. *Ibid.*, p. 275.

21. *Ibid.*, p. 279 ; en italique dans le texte.

les allégations de l'auteur de l'article original, plus près du conspirationnisme, ont été invalidées par les scientifiques. Le narrateur est très affecté par la longue histoire de sa tante, qui reste jusqu'alors sans réponse face à la disparition. En décembre, elle l'appelle en lui annonçant que les oiseaux sont revenus à Saint-Édouard-de-Napierreville comme si rien ne s'était produit, mais ils sont moins nombreux. Le jour de leur retour, Angèle a reçu un appel du directeur provincial de Oiseaux Canada, lui indiquant que trois régions du Québec ont été frappées par la même disparition. Le personnage suspecte deux choses : 1) l'abondance de cônes de pin, d'épinettes et de sapins dans la forêt boréale cet été-là et 2) un événement climatique aux États-Unis. La nouvelle se termine avec le narrateur qui pense pour lui-même que cette absence s'apparente à une répétition générale d'évacuation devant les changements climatiques, « l'ultime répétition avant le grand spectacle²² ».

Appropriation, discours scientifique et imaginaire de la fin

Ces résumés extensifs paraissaient nécessaires car les deux nouvelles contiennent plusieurs détails qui importent pour l'analyse des rencontres plus qu'humaines qui y sont mises en scène. Attardons-nous maintenant sur ces rencontres avec des espèces menacées à travers trois similarités et trois différences entre les deux nouvelles, révélatrices de deux positions distinctes vis-à-vis des animaux en voie d'extinction et, suivant, de deux manières d'habiter un monde touché par la catastrophe écologique.

Une première ressemblance entre les deux textes est d'ordre grammatical et concerne l'utilisation d'un pronom possessif pour identifier les animaux auxquels se réfèrent les personnages. Dans « Couplet », la baleine que le narrateur croit avoir vue – bien qu'il en eût d'abord douté et que sa compagne, elle, ne l'ait pas vue, et quoiqu'il n'ait appris l'existence de Couplet qu'après la rencontre – devient *sa* baleine, en italique dans le texte : « Couplet, *ma* baleine²³. » Lorsqu'il apprend sa mort, il répète : « Couplet, *ma* baleine, avait été retrouvée morte l'avant-veille²⁴ ». Cette appropriation, soulignée dans cette phrase par une proposition incise, d'un vivant auparavant inconnu à la suite d'une rencontre approximative est significative et va de pair avec la nostalgie d'une perte anticipée dans le texte, mais aussi plus généralement dans les études sur l'extinction, souvent tournées vers le deuil²⁵. Cette nostalgie infuse les liens affectifs qui attachent le narrateur à un individu d'une espèce, à une espèce menacée dont il prend connaissance, à une espèce charismatique, ainsi

22. *Ibid.*, p. 297.

23. *Ibid.*, p. 94.

24. *Ibid.*, p. 110.

25. Joshua Trey Barnett, *Mourning in the Anthropocene: Ecological Grief and Earthly Coexistence*, East Lansing, Michigan State University Press, 2022.

qu'aux derniers individus recensés de cette espèce (*endlings*). Cette nostalgie caractérise la relation qui se tisse entre le narrateur et Couplet, dont l'espèce est identifiée comme « a “*last-of-the-dinosaurs*” *kind of thing* »²⁶ par une passante sur la plage, justement à l'affût des dernières baleines franches.

Dans « Générale », le narrateur s'enquiert semblablement auprès de sa tante sur ses oiseaux : « Ils sont où, tes oiseaux²⁷ ? », et lorsqu'elle raconte ce qui s'est passé, elle utilise aussi le pronom possessif : « *Mes oiseaux. Où sont mes oiseaux* »²⁸ ? » Cette appropriation diffère toutefois de celle qui a lieu dans la première nouvelle car Angèle nourrit les oiseaux depuis plusieurs décennies et a développé une relation à long terme avec eux, qui implique une cohabitation puisqu'ils partagent l'espace commun de son jardin. Cela n'implique pas que les oiseaux lui appartiennent davantage, mais le pronom possessif marque ici une proximité que le texte suggère comme réciproque, puisque les oiseaux s'approprient le jardin d'Angèle. La relation entre Angèle et eux en est une de soin, car le personnage considère les oiseaux comme ses protégés : « Fidèle au poste depuis des décennies, Angèle fait de la terre familiale un refuge pour les oiseaux, qu'elle considère comme ses protégés²⁹. » Contrairement à la première nouvelle, cette relation est partagée entre de nombreux individus de diverses espèces locales (mésanges, pics, sittelles, juncos, bruants, roselins, chardonnerets, tourterelles et geais bleus) et, au printemps et à l'automne, migratrices, « dont plusieurs sont aujourd'hui en voie d'extinction³⁰ » (jaseurs d'Amérique, vireos à oeil rouge, orioles de Baltimore, cardinaux à poitrine rose, mouche-rolles phébi, gros-becs errants, passereaux indigo, vachers à tête brune, pics flamboyants, grives solitaires, merlebleus de l'Est et goglus des prés). Ces deux types d'espèces sont énumérées dans le texte, donnant consistance et visibilité aux individus d'un large groupe qui pourraient facilement créer une forme d'anonymat s'ils n'étaient pas nommés. Dans le contexte de cette nouvelle, le nom n'est pas un outil taxonomique qui met à distance, mais une connaissance qui relie aux êtres qui nous entourent³¹ et qui participe, on le verra plus bas, au sentiment d'appartenance.

La deuxième similarité entre les deux nouvelles d'Antoine Desjardins est l'importante présence de discours scientifique relayé principalement par les médias, mais aussi par les narrateurs. La plupart de ces sources et contenus trouvés par les personnages principaux ont été mentionnés dans le résumé des

26. Antoine Desjardins, *op. cit.*, p. 92 ; en anglais dans le texte.

27. *Ibid.*, p. 275.

28. *Id.*

29. *Ibid.*, p. 276.

30. *Id.*

31. Sur la connaissance qui sépare et celle qui relie au vivant, voir Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 98-102.

nouvelles. En parallèle à ces informations, les textes incluent des réflexions sur la manière dont celles-ci sont partagées et sur les médias eux-mêmes. Par exemple, dans « Couplet », le narrateur discute de la photo incluse dans l'article de journal annonçant la mort de Couplet – où elle se trouve bien vivante et nageant avec un de ses baleineaux – parce qu'il s'agit de la même photo qui illustrait le premier article qu'il a lu à son sujet à Cape Cod et qu'elle crée un moment d'hésitation en contredisant l'annonce de sa mort. Il commente également sa pulsion malsaine à traquer tous les articles en ligne portant sur les quatorze baleines mortes pendant l'été, qui pourrait trouver sa place dans les émotions anxieuses liées à la destruction de la planète décrites par Glenn Albrecht³². Dans son ouvrage *Earth Emotions: New Words for a New World*, cet auteur nomme de manière schématique des émotions négatives et positives vis-à-vis de la Terre, dont la solastalgie qui frappe celles et ceux qui éprouvent de la désolation face à la situation actuelle de leur chez-soi. Parmi ses néologismes, Albrecht ne définit pas ce mouvement qui anime le personnage et relèverait, dans le cadre psychanalytique, d'une pulsion de mort³³ venant du futur³⁴, un futur anticipé dans lequel les baleines franches n'existeraient plus, en réaction à l'angoisse suscitée par la spéculation de leur perte³⁵. Dans la nouvelle, les discours scientifiques relayés jouent sur les bons sentiments attendus dans le cadre environnemental, mais donnent plus rarement lieu à une réflexivité critique, comme l'a relevé Nicole Seymour dans *Bad Environmentalism: Irony and Irreverence in the Ecological Age*. Pour cette auteure, « la pensée environnementale qui emploie des affects et sensibilités dissidentes, souvent dénigrées, pour réfléchir de manière critique sur notre époque et son art, son activisme et son discours environnemental dominant³⁶ » ferait une place à celles et ceux qui ne se sentent pas concernés par le discours environnemental normatif. Dans « Couplet », c'est la juxtaposition des angoisses des personnages aux discours médiatiques qui permet d'évoquer indirectement un sujet malvenu dans le champ environnemental en raison de sa possible proximité avec l'eugénisme, c'est-à-dire la reproduction humaine, donnant naissance à l'espèce responsable de l'extinction des baleines franches.

Dans « Générale », le discours scientifique est connecté à sa production et aux incertitudes qu'il génère, rappelant des travaux en philosophie des sciences

32. Glenn A. Albrecht, *Earth Emotions: New Words for a New World*, Ithaca, Cornell University Press, 2019.

33. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010 [1920].

34. Pierre-Henri Castel, *Le Mal qui vient. Essai hâtif sur la fin des temps*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018.

35. Jared Margulies, « A Political Ecology of Desire: Between Extinction, Anxiety, and Flourishing », *Environmental Humanities*, vol. XIV, n° 2 (2022), p. 241-264.

36. Nicole Seymour, *Bad Environmentalism: Irony and Irreverence in the Ecological Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018, p. 6 ; je traduis.

qui identifient la production de connaissances comme située et partielle³⁷. Par exemple, le directeur provincial d'Oiseaux Canada est en vacances pour un mois, sans qu'aucun substitut ne traite la situation urgente, et les revues d'ornithologie ne répondent pas à Angèle, alors même que leurs messageries automatiques indiquent, en italique, que sa demande sera traitée « *dans les plus brefs délais*³⁸ ». Concernant les hypothèses des pesticides et de la 5G, le récit décrit les tests successifs réalisés par les scientifiques pour expliquer leurs effets sur les oiseaux. Quant au météorologue retraité, qui offre l'explication la plus tangible à la disparition, il est décrit comme un « Monsieur Je-Sais-Tout³⁹ » suffisant, le texte insistant dès lors sur les personnes impliquées dans la production de savoir et qui, sans être dénuées d'objectivité, ne sont néanmoins pas sans défaut. Dans la nouvelle « Générale », le discours scientifique véhiculé par les médias et les instances officielles de protection des oiseaux semble échouer à fournir à Angèle une compréhension du phénomène qu'elle observe empiriquement. Dans ce contexte, tentant de remédier à cette insuffisance, le personnage est amené à prendre le relai en menant son enquête et en formulant ses propres hypothèses. Dans les deux nouvelles, la relation aux animaux est médiée par les discours scientifiques, ce qui participe à générer une relation imaginaire à la baleine dans le premier cas et à soutenir une relation réelle avec les oiseaux absents dans le second.

La troisième ressemblance entre les deux nouvelles tient à la façon dont elles cadrent la relation aux espèces menacées dans un contexte de fin du monde. La première nouvelle se termine sur une question, posée d'une voix brisée, de la compagne enceinte du narrateur qui, on le devine, a aussi traqué les nouvelles sur les baleines mortes : « Penses... Penses-tu que ça... [...] Que ça se peut encore... un enfant... Un enfant, dans ce monde-là⁴⁰ ? » La seconde nouvelle se termine avec le narrateur pensant, alors qu'Angèle lui raconte le retour des oiseaux au téléphone : « On aurait dit un exercice d'évacuation, comme à l'école primaire. Ma tante venait-elle, sans le savoir, d'assister à la générale ? À l'ultime répétition avant le grand spectacle⁴¹ ? » Dans les deux cas, la disparition d'une espèce ou d'un groupe d'espèces avec lesquelles les personnages entretiennent une relation situe l'événement dans un monde au bord de l'effondrement, la

37. Voir notamment Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007 ; Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. XIV, n° 3 (1988), p. 575-599 ; Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, *op. cit.*

38. Antoine Desjardins, *op. cit.*, p. 281 ; en italique dans le texte.

39. *Ibid.*, p. 296.

40. *Ibid.*, p. 129-130.

41. *Ibid.*, p. 297.

fragilité des espèces pointant vers la finitude de la vie⁴². Dans « Couplet », la fin du monde anticipée est vécue sous le signe de la nostalgie, comme nous l'avons déjà noté, tandis que le monde sans oiseaux paraît déjà vide pour le personnage d'Angèle, comme nous le verrons plus bas.

Ontologie, affects, familial

Après avoir relevé trois ressemblances entre les deux nouvelles d'*Indices des feux* en indiquant les nuances qu'elles révèlent sur les textes, concentrons-nous maintenant sur trois éléments qui les différencient et renforcent la distinction entre deux manières d'être au monde avec des animaux – tant des individus que des espèces entières – qui s'éteignent. D'abord, les rencontres plus qu'humaines qui prennent place dans les récits révèlent des visions du monde naturel distinctes. Dans « Couplet », la relation entre le narrateur et la baleine, physiquement distante, est largement imaginaire et symbolique, mais positive, mis à part l'immense tristesse qui accompagne la mort de cette dernière. En parallèle, lorsque l'appartement du narrateur et de sa compagne est infesté de souris, la relation avec celles-ci, physiquement proches, est très différente. Elle débute avec *la* souris⁴³ – et non pas *ma* souris – et continue avec de multiples trappes métalliques pour les attraper toutes – et non pour les protéger. Les personnages se considèrent eux-mêmes « infestés⁴⁴ », comme si « les souris [leur] avaient dérobé [leur] appartement⁴⁵ », indiquant qu'aucune cohabitation n'est envisageable. Cette infestation est perçue de l'intérieur par le narrateur, qui rêve de douzaines de souriceaux nus lui entrant par la bouche, grouillant dans son ventre et le transformant en nid de souris vivant. Dans cette nouvelle, la corporalité des animaux est distincte (devrait être distincte) de celle des humains, dans une logique intérieur / extérieur qui, lorsqu'elle n'est pas respectée, menace l'intégrité de l'humain. Le motif récurrent de la grossesse dans le récit, touchant à la reproduction des baleines, à Couplet et son baleineau, à la grossesse de Sam, au rêve du narrateur découvrant un fœtus dans les toilettes, est clairement lié à cette dichotomie dedans / dehors et à l'altérité qu'elle sous-entend. Dans tous les cas, le narrateur semble apprécier les animaux qui gardent leurs distances, suggérant par là qu'ils sont essentiellement distincts des humains et vivent (devraient vivre) dans un espace qui leur est destiné, dans une « nature » où les humains, eux, ne sont pas présents⁴⁶.

42. Joshua Schuster, *What is Extinction? A Natural and Cultural History of Last Animals*, New York, Fordham University Press, 2023.

43. Antoine Desjardins, *op. cit.*, p. 101; je souligne.

44. *Ibid.*, p. 102.

45. *Ibid.*, p. 103.

46. Sur cette dichotomie nature-culture, voir Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte (Les Empêcheurs de penser en rond), 2015.

Dans « Générale », Angèle vit avec quelques chats qu'elle a secourus, dont un salue le narrateur lorsque celui-ci entre chez sa tante, c'est-à-dire en levant la tête légèrement puis en se rendormant. Le narrateur se projette alors dans le félin, se sentant tout aussi confortable que lui chez sa tante : « Je m'imaginais être ce chat, me fondre dans une sieste tiède⁴⁷. » Lorsqu'Angèle porte secours à des oiseaux, elle les héberge dans une pièce dédiée chez elle, où elle fait jouer de la musique classique pendant des heures pour remplacer le chant de leurs congénères, après avoir appris que le silence les angoisse et nuit à leur rétablissement. Le narrateur décrit sa tante comme prenant soin « du vivant sous toutes ses formes⁴⁸ » : « Il n'y a qu'à voir la bonté fougueuse avec laquelle elle prend et a toujours pris soin des membres de notre famille, des plantes, des arbres, des chats errants, des insectes et des animaux blessés⁴⁹. » Contrairement au narrateur de la première nouvelle, Angèle ne fait pas de discrimination entre les humains et les non-humains et ne garde pas de distance particulière avec ces derniers. Son neveu partage ce lien étroit avec les plus qu'humains, qui suggère une ressemblance entre ceux-ci et les humains, prenant même la forme d'une identification. En effet, lorsqu'Angèle exprime l'angoisse qu'elle éprouve depuis que les oiseaux se sont tus, le narrateur tente de l'apaiser en lui suggérant amicalement de faire jouer de la musique classique, comme elle le fait pour les oiseaux rescapés : « En attendant de te remettre, tu feras jouer du Schuman dans la cuisine⁵⁰ ! » Cette assimilation entre Angèle et ses oiseaux indique une proximité qui diffère de la distance entre le narrateur et les plus qu'humains dans la première nouvelle, suggérant une critique de la discontinuité de l'ontologie naturaliste qui caractérise principalement le monde moderne occidental⁵¹.

La deuxième différence notable entre les deux récits tient aux émotions qu'ils évoquent vis-à-vis des animaux menacés et du monde de manière générale. Lorsque le narrateur de « Couplet » marche sur la plage avec Sam et observe d'abord des phoques, il « se sen[t] nostalgique à l'avance, [il a] l'impression de revivre un instant qui ne pouvait être que le souvenir d'un autre, tiré d'une époque lointaine. D'un monde révolu où la nature était encore souveraine⁵² ». Cette nostalgie d'un (meilleur) passé imaginaire distant est récurrente lorsqu'on s'intéresse à la perception de la destruction de l'environnement⁵³, qui suscite des réflexions sur la perte⁵⁴ et guide notamment les efforts de réhabilitation de

47. Antoine Desjardins, *op. cit.*, p. 273.

48. *Ibid.*, p. 274.

49. *Ibid.*, p. 273-274.

50. *Ibid.*, p. 294.

51. Philippe Descola, *op. cit.*

52. Antoine Desjardins, *op. cit.*, p. 88.

53. Glenn A. Albrecht, *op. cit.*

54. Mick Smith, « Ecological Community, the Sense of the World, and Senseless Extinction », *Environmental Humanities*, vol. II, n° 1 (2013), p. 21-41.

l'environnement tournés vers le passé pour restaurer un état des écosystèmes arbitrairement déterminé⁵⁵. Dans le cas des anciennes colonies européennes en Amérique, la restauration des écosystèmes correspond généralement à ce qui est connu de ceux-ci avant l'arrivée des Occidentaux, alors qu'ils sont considérés comme « intacts », « sauvages »⁵⁶ et dignes d'être rétablis, participant ainsi à la déconsidération des populations autochtones et de leur relation étroite avec leur environnement. Dans la nouvelle, cette nostalgie d'un monde idéalisé peut être rapprochée de « la nostalgie de [la] jeunesse sans attache⁵⁷ » des protagonistes, désabusés de leurs banlieues d'origine respectives, forme d'urbanisme qui a notamment fait reculer les espaces naturels.

Dans la seconde nouvelle, Angèle décrit à son neveu ses émotions en l'absence des oiseaux : « Tsé, Philippe, ça fait des années que j'habite ici, que je suis loin de tout pis de tout le monde. Mais je m'étais jamais sentie seule, avant. Jamais. Depuis qu'ils sont partis... je file bizarre. C'est pas juste les oiseaux que ça stresse, le silence⁵⁸. » Angèle s'inquiète pour les oiseaux en partageant leur angoisse envers l'absence de sons venant de leurs congénères. Elle craint que quelque chose ne leur soit arrivé et, depuis leur évanouissement, elle illumine sa Vierge de plâtre « pour qu'ils sachent qu'[elle] pense à eux. Qu'[elle] les attend⁵⁹. » Bien que ce geste renvoie à une tradition catholique tombée en désuétude depuis la Révolution tranquille, il suggère aussi une forme de communication avec les non-humains semblable à celle qu'on retrouve dans les communautés non-naturalistes, dont la vision du monde repose sur une plus grande continuité entre nature et culture. Le prénom d'Angèle lui-même rappelle une parenté ailée avec les oiseaux. Aussi, la solitude d'Angèle après la perte de ses compagnons diffère-t-elle de la nostalgie du narrateur de « Couplet » pour un passé lointain dans lequel les baleines étaient nombreuses. Le personnage de « Générale » souffre de la perte d'une relation vivante, dans le présent, avec un nombre d'oiseaux, tandis que les sentiments du narrateur de la première nouvelle sont mis à l'épreuve par la mort d'une baleine avec laquelle il avait noué une relation symbolique et imaginaire, représentant une espèce appartenant bientôt au passé par l'anticipation de sa disparition, ainsi que le déclin écologique général qui mène le narrateur et sa compagne à s'interroger au moment où ils attendent un enfant.

55. Dolly Jørgensen, *Recovering Lost Species in the Modern Age: Histories of Longing and Belonging*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2019.

56. William Cronon (dir.), « The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature », *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, New York / London, W.W. Norton & Company, 1995, p. 69-90.

57. Antoine Desjardins, *op. cit.*, p. 96.

58. *Ibid.*, p. 294.

59. *Ibid.*, p. 287.

La dernière différence entre les deux histoires concerne la façon dont deux expressions familières zoomorphes se référant aux rats sont utilisées par les personnages. Dans « Couplet », pendant l'infestation de souris, le narrateur décrit son appartement comme un « authentique trou à rats⁶⁰ », une expression désignant habituellement un logement miteux, mais qui prend une signification littérale dans la nouvelle. Dans « Générale », lorsqu'Angèle confronte son voisin qui s'apprête à couper des érables centenaires qui font de l'ombre chez lui, mais ne se trouvent pas sur son terrain, elle le menace de le traîner en justice, « comme *les maudits rats d'égouts du pipeline*⁶¹ ». L'insulte habituelle « rats » est ici exacerbée par le qualificatif « d'égout » et rendue drôle par la référence au pipeline, qui rappelle l'activisme du personnage contre la construction de l'oléoduc et redouble le système de canalisation des égouts, dans lesquels on peut imaginer que le voisin rejoint les « rats » (les politiciens et les promoteurs) qui s'y trouvent. Dans la première nouvelle, l'expression familière est utilisée littéralement pour décrire négativement l'appartement envahi par la « vermine », tandis que dans la seconde, elle est utilisée négativement pour décrire au figuré des humains et leur avidité. Alors que les zoomorphismes sont courants dans la culture occidentale, portant des connotations positives autant que négatives, le contraste entre les deux nouvelles incite une interprétation distincte de l'allusion aux rats. Dans le premier cas, où le narrateur incarne une ontologie naturaliste qui marque la distinction entre l'humain et le reste du vivant, la personnification de l'expression, rapprochant l'habitat humain de l'habitat animal, est réduite à néant par son utilisation, les rats n'étant rien d'autre que des rats (des souris en l'occurrence). Dans le second cas, le zoomorphisme de l'expression est décuplé par ses qualificatifs, attribuant tous les défauts à certains humains en les identifiant à des animaux, dans une nouvelle qui joue subtilement avec la frontière habituellement établie entre humains et animaux. Cet exemple de zoomorphisme et son traitement différencié annulant, dans le premier cas, la comparaison entre humains et rats et la renforçant, dans le second cas, semble confirmer les différents positionnements ontologiques des nouvelles. Il nécessiterait toutefois d'être soutenu par un examen de tous les zoomorphismes présents dans les deux textes pour pouvoir évaluer la portée de la présente analyse.

Conclusion

Pour conclure, les deux nouvelles d'*Indices des feux* présentent des perspectives différentes sur les rencontres plus qu'humaines, qui soulèvent d'importantes questions sur notre rapport à nos cohabitants et ce qu'il implique lorsque ceux-ci sont des espèces en voie d'extinction. Les récits insistent sur les relations

60. *Ibid.*, p. 104.

61. *Ibid.*, p. 283 ; en italique dans le texte.

concrètes et soutenues avec les animaux, mais aussi sur l'impact des aspects imaginaires et symboliques de ces relations. Ils posent les discours scientifiques et journalistiques comme médiateurs de ces relations et situent le déclin de la biodiversité dans un contexte d'effondrement du monde. Les récits opposent une vision dichotomique qui distingue de « bons » animaux et des « nuisibles », sous-entendant une séparation essentielle entre humains et animaux, à une attitude bienveillante pour l'ensemble du vivant, dont les humains feraient partie. Ces attitudes vont de pair avec des émotions qui génèrent, dans un cas, de la nostalgie ou du dédain et, dans l'autre, des efforts de communication plus qu'humaine. Avec ces deux nouvelles, Antoine Desjardins souligne les conséquences de deux manières d'être au monde en relation avec des espèces menacées, l'une davantage centrée sur la présence de plus qu'humains visant à satisfaire des désirs, à apaiser les angoisses et à assurer la continuité du monde humain, l'autre guidée par des considérations plus écocentriques rêvant d'un monde habitable partagé.

Que conclure de ces rencontres au bord de l'extinction proposées dans *Indices des feux*? Elles semblent indiquer une forme de remise en question des humains, dont l'identité est affectée par la disparition des espèces. Que ce soit sous forme de nostalgie du monde passé et d'angoisse vis-à-vis du monde à venir, dans lequel l'humain n'a peut-être plus sa place, comme dans « Couplet », ou de solitude et de malaise à vivre dans un monde sans espèces compagnes⁶², comme dans « Générale », la perte des autres qu'humains remet en cause l'existence humaine. Plutôt que de considérer les animaux comme des faire-valoir de l'identité humaine, les nouvelles de Desjardins suggèrent que la vie humaine ne peut être qu'une coexistence, une suite de rencontres nouant des relations qui nous engagent vis-à-vis de nos cohabitants, des engagements qui se font d'autant plus sensibles lorsque ces cohabitants nous quittent par notre propre responsabilité.

Références

- ABRAM, David, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World*, New York, Vintage Books, 2017.
- ALBRECHT, Glenn A., *Earth Emotions: New Words for a New World*, Ithaca, Cornell University Press, 2019.
- BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.
- BARNETT, Joshua Trey, *Mourning in the Anthropocene: Ecological Grief and Earthly Coexistence*, East Lansing, Michigan State University Press, 2022.

62. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

- CASTEL, Pierre-Henri, *Le Mal qui vient. Essai hâtif sur la fin des temps*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018.
- CRONON, William (dir.), « The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature », *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, New York / London, W.W. Norton & Company, 1995, p. 69-90.
- DEFRAEYE, Julien et ÉLISE LEPAGE (dir.), dossier « Approches éco-poétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3 (2019), 147 p.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DESJARDINS, Antoine, *Indices des feux*, Chicoutimi, La Peuplade, 2021.
- DESPRET, Vinciane, « The Body We Care For: Figures of Anthro-po-zoo-genesis », *Body & Society*, vol. XX, n° 2-3 (2004), p. 111-134.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010 [1920].
- HARAWAY, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- , *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- , « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. XIV, n° 3 (1988), p. 575-599.
- HEISE, Ursula, *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- JØRGENSEN, Dolly, *Recovering Lost Species in the Modern Age: Histories of Longing and Belonging*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 2019.
- LATOUR, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte (Les Empêcheurs de penser en rond), 2015.
- , *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- LEPAGE, Élise, *Géographie des confins. Espace chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin*, Ottawa, David, 2015.
- MÄEKIVI, Nelly et Riin MAGNUS, « Hybrid Natures — Ecosemiotic and Zoosemiotic Perspectives », *Biosemitotics*, vol. XIII (2020), p. 1-7.
- MARGULIES, Jared, « A Political Ecology of Desire: Between Extinction, Anxiety, and Flourishing », *Environmental Humanities*, vol. XIV, n° 2 (2022), p. 241-264.
- ORTEL, Philippe, *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ROSE, Deborah Bird, Thom VAN DOOREN et Matthew CHRULEW, *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New York, Columbia University Press, 2017.
- SCHUSTER, Joshua, *What is Extinction? A Natural and Cultural History of Last Animals*, New York, Fordham University Press, 2023.
- SEYMOUR, Nicole, *Bad Environmentalism: Irony and Irreverence in the Ecological Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.
- SMITH, Mick, « Ecological Community, the Sense of the World, and Senseless Extinction », *Environmental Humanities*, vol. II, n° 1 (2013), p. 21-41.

- VAN DOOREN, Thom et Matthew CHRULEW, *Kin: Thinking with Deborah Bird Rose*, Durham, Duke University Press, 2022.
- VAN DOOREN, Thom, *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York, Columbia University Press, 2016.
- VAN DOOREN, Thom, Eben KIRKSEY et Ursula MÜNSTER, « Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness », *Environmental Humanities*, vol. VIII, n° 1 (2016), p. 1-23.
- YUSOFF, Kathryn, « Aesthetics of Loss: Biodiversity, Banal Violence and Biotic Subjects », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. XXXVII, n° 4 (2012), p. 578-592.
- ZHONG MENGUAL, Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.



« Devenir tout, détruire tout, exploser » : corps-à-corps avec la nature, lutte pour la survie et poétique de la déflagration dans la poésie québécoise contemporaine (Desmeules, Lafleur, Morin)

ALIX BORGOMANO

Cet article propose d'explorer des écritures poétiques présentant des corps-à-corps entre des sujets humains et le monde, caractérisés non par l'harmonie d'un heureux « retour à la nature » mais par la confrontation avec des forces hostiles. Dans trois recueils publiés au Quartanier dans la dernière décennie (*Chien de fusil* d'Alexie Morin en 2013, *Ciguë* d'Annie Lafleur en 2019, *Nature morte au couteau* d'Anne-Marie Desmeules en 2020), la survie devient un mode d'expérience qui fait de la parole poétique à la fois un réceptacle des menaces de la nature, un combat avec le monde et une manifestation puissante de la vie. Nous chercherons à examiner ces œuvres à l'aune de préoccupations éco-poétiques¹, c'est-à-dire en y identifiant non seulement une présence thé-

1. Il est ici possible d'établir une distinction entre écocritique et éco-poétique, bien que celles-ci aient adopté dans les dernières décennies des définitions parfois mouvantes. L'écocritique est née dans les années 1970 aux États-Unis – l'on trouve pour la première fois le terme « *ecocriticism* » dans William Rueckert, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », *Iowa Review*, vol. 9, n° 1 (1978), p. 71-86. Ce champ de recherche s'attache aux relations entre l'humain et l'environnement dans un esprit transdisciplinaire, souvent inscrit dans le cadre des études culturelles et lié à un discours critique pour la protection de l'environnement. Le terme « éco-poétique », pour sa part, désigne une inflexion particulière dans le champ de l'écocritique, une de ses « ramifications » (Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 [2019], p. 7-18), qui met l'accent sur le rapport proprement littéraire du langage à l'environnement, sur « le faire littéraire » (Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11 [2015], p. 3). C'est vers cette dernière approche, plus attentive à la construction du texte littéraire, que nous tendons – d'autant plus que le genre poétique est encore sous-représenté dans le champ de l'écocritique.

matique de l'autre qu'humain, mais aussi la manière dont le langage poétique vient se heurter à lui et rendre compte d'une pratique physique de la nature. De fait, il n'y a pas, dans ces œuvres, d'orientation éthique claire qui mettrait l'accent sur la responsabilité de l'humain envers l'autre qu'humain²; la parole poétique y déploie cependant les diverses formes d'un intense rapport matériel avec la nature, que l'on cherche à confronter à l'idée, issue de l'écopoétique, d'une poésie capable de refonder notre relation au monde³, de se faire « rite (potentiel) de rétablissement du contact⁴ ». En examinant des textes qui confrontent le sujet humain à une nature inhospitalière – à une terre qui ne se donne pas aisément comme *oikos* ou « demeure » –, l'on cherche à s'éloigner de la seule « nécessité d'un retour au monde⁵ » pour y lire la conscience aiguë d'une crise mettant en œuvre des modes différents de relation entre l'humain et les autres formes de vie. Si la parole poétique vient, dans ces recueils, accentuer la présence du corps dans la nature, cette présence est souvent inquiète, qu'elle porte en elle le risque de l'anéantissement ou qu'elle se fonde sur une violence exercée tant par le sujet que par le monde. S'il y a donc « rétablissement du contact » avec la nature dans le mouvement de la parole poétique, il ne se fait pas dans l'harmonie mais, au contraire, dans l'énergie du conflit et de la dévoration réciproque, dans la tension constante entre dissolution dans la nature et désir de tout ravager autour de soi :

[N]ous ne voulons pas vraiment cesser de vivre même si quelque chose émane de nous qui veut tout tuer, soit s'arrêter pour toujours, soit tout tuer d'une pensée si rapide et si chaude, soit se jeter dans la rivière et couler, soit abattre tous les arbres du tranchant de la main, nous voulons devenir durs, devenir diamants, tellement précis et tellement purs, tellement forts, avancer et tout voir, tout sentir, sous nos

2. Il est de fait difficile de considérer ces œuvres comme appartenant à la littérature dite « environnementale », celle-ci impliquant, selon Lawrence Buell, la présence d'une telle préoccupation éthique, entre autres critères. Voir à ce propos Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995; Julien Defraeye et Élise Lepage, « Présentation », *art. cit.*, p. 10-12.

3. C'est notamment la position de Jonathan Bate qui – reprenant l'injonction de Hölderlin à « habiter le monde en poète » – propose d'examiner « la capacité de l'écrivain·e à nous restaurer à la terre, qui est notre demeure » (Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002, p. ix). Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de notre fait.

4. Charles Taylor, *L'Animal langage. La compétence linguistique humaine [The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity]*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, Montréal, Boréal, 2019 [2016], p. 456.

5. Michel Collot, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, 2019, p. 22.

corps qui enveloppent, recouvrent, recouvrent tout, puis se reposent sur la roche, toutes les roches, ne jamais choisir, devenir tout, détruire tout, exploser⁶.

Cet extrait de *Chien de fusil* peut être considéré comme un art poétique de la déflagration, de la rupture des frontières, de la sensation brute, qui permet selon nous d'éclairer les trois œuvres. La triade « devenir tout, détruire tout, exploser » nous semble concentrer les grands mouvements à l'œuvre dans ces recueils : la volonté d'absorber le monde ou d'être absorbé-e par lui, la violence comme mode de relation à la nature, l'atomisation du corps et de la parole.

On examinera d'abord l'investissement que font ces trois recueils de la nature, en se penchant sur les mouvements de fuite et de lutte qui amènent l'humain à s'y confronter. Ces mouvements, qui font de la nature tantôt un lieu de repli ambigu, tantôt un lieu de chaos et de destruction, nous mèneront par la suite à interroger la forte tension, dans ces œuvres, entre hostilité et assimilation – du sujet dans la nature, ou de la nature dans le sujet. C'est cette constante tension entre opposition et continuité avec le reste du monde naturel qui nous poussera enfin à considérer la violence comme acte constitutif de relation au monde et donc comme positionnement poétique.

Corps en fuite et écritures de la lutte

Les recueils choisis pour cette étude ont en commun de faire du monde naturel non une entité idéalisée mais un lieu de conflits et de menaces. Ceux d'Anne-Marie Desmeules et d'Alexie Morin, qui mélangent tous deux poésie et bribes de récit, figurent des mouvements de fuite ou d'abandon de la société urbaine pour une nature plus ou moins sauvage, plus ou moins déjà habitée, mais bien distincte de la ville. En cela, elles entrent en relation avec la tradition littéraire de la pastorale, qui présente une même opposition spatiale et axiologique entre monde urbain et monde naturel, tout en s'en distinguant par l'absence totale d'idéalisation nostalgique de ce dernier. Le recueil d'Annie Lafleur, quant à lui, s'il se fait tout entier progression dans l'espace, course effrénée, ne distingue pas aussi radicalement société industrialisée et nature « sauvage » – même si l'on peut y reconstituer le déroulement fragmenté d'une évasion. Chez les trois autrices, la confrontation entre le corps humain et le bois, la roche, le fleuve se fait majoritairement combat pour la survie et négociation constante des limites entre l'humain et l'autre qu'humain.

Dans *Chien de fusil*, Alexie Morin mêle diverses formes poétiques en vers et en prose afin d'évoquer de manière fragmentaire et non-linéaire le retrait dans la forêt de deux personnages, dont un seul est nommé : Vincent. Le point de vue varie de chapitre en chapitre, passant tour à tour de Vincent à celle qu'on devine être sa compagne. Celle-ci se distingue finalement par sa

6. Alexie Morin, *Chien de fusil*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 42.

décision de rompre cet isolement et de rentrer en ville, tout en rendant visite régulièrement à Vincent qui se mure progressivement dans le silence – en cela, l'ouvrage semble reconduire la perspective genrée du topos *man vs. wild*, qui voit le personnage masculin persister dans son retrait du monde tandis que sa compagne retourne à la vie en société⁷. L'espace naturel est présenté comme le seul lieu habitable pour Vincent, qui ne supporte pas les effluves de la vie sociale que sa compagne rapporte avec elle : « Tu touches aux autres. Ce qui te suit pendant ta traversée de mon côté, c'est terrible. Même l'eau ne peut laver ça⁸. » Le retrait dans la nature est ainsi, chez Alexie Morin, l'expression d'un refus radical de la société industrialisée, contre laquelle plane toujours la possibilité de la violence (« nous aurions pu à tout moment le sortir de nos vestes, le douze avec son canon scié⁹ »), et d'un désir de disparition dans la nature, voire d'un fantasme de mort que le texte martèle :

[F]antasmer sur les façons de mourir en forêt : frappé par la foudre, dévoré par un ours, tomber d'une falaise, trébucher sur une racine et se fracturer le fémur, disparaître dans un glissement de terrain, rencontrer un ermite encore plus sauvage que nous¹⁰.

Parce qu'elle présente mille dangers, parce qu'elle menace constamment l'humain, la nature est à la fois inquiétante et exaltante pour ces personnages qui préfèrent les endroits « que le soleil n'atteint jamais, des endroits qui sentent bon la décomposition¹¹ » et où, comme on le verra, l'humain peut se faire oublier.

Dans *Nature morte au couteau*, dont la distribution du point de vue entre plusieurs sujets varie de façon plus floue encore que dans *Chien de fusil*, le rapport au monde naturel est envisagé d'emblée sous l'angle de la survie. S'interrogeant sur la possibilité de la vie dans les bois en cas d'effondrement de la civilisation¹², l'autrice fait d'une guerre menée dans l'espace urbain l'origine d'une fuite dans la forêt. Dans cette poésie de l'effondrement se déploie une nature ravagée, contaminée, hostile à l'espèce humaine dont l'existence s'est considérablement amenuisée. La guerre prend en fait des dimensions apocalyptiques, du fait de son origine et de sa portée destructrice :

7. Toutefois, il peut être intéressant de noter que cette déclinaison du topos *man vs. wild* ne se fait pas dans les termes héroïques d'une hyper-masculinité, le personnage de Vincent se laissant progressivement absorber et assimiler par l'espace naturel au lieu de le maîtriser.

8. *Ibid.*, p. 50.

9. *Ibid.*, p. 65.

10. *Ibid.*, p. 28.

11. *Id.*

12. C'est ce qu'affirme l'autrice dans un entretien filmé pour *La Fabrique culturelle* (Annick Beaulieu, « *Nature morte au couteau*. Anne-Marie Desmeules, autrice sans compromis » [en ligne], *La Fabrique culturelle.tv*, *Télé-Québec*, 12 janvier 2021 [https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/13138/nature-morte-au-couteau-anne-marie-desmeules-autrice-sans-compromis]).

Dehors, tu t'en doutes, la nuit fait rage de toutes les manières imaginables. La lumière venue du ciel achèvera de rendre les hommes fous et ils s'entretueront. [...] Lorsqu'ils en auront fini et qu'ils repartiront, rien ne subsistera du monde d'avant – ce qui est à la fois une chance et une malédiction¹³.

Cette destruction est présentée comme un nouveau Déluge, « quand le ciel en a marre et se gorge de grêle¹⁴ ». Le recueil se fait ainsi expérimentation imaginaire de la fin d'un monde, tentative de composer avec la possibilité que la société humaine doive faire face à nouveau à une nature hostile dans laquelle elle ne sait plus vivre. L'on peut, de fait, avancer que *Nature morte au couteau* s'apparente aux discours de l'effondrement, qui affirment la possibilité d'une rupture généralisée de la société mondialisée à moyen, voire court, terme :

Nous avons compris que la paix relative qui épargnait le monde était brisée. La prophétie se réalisait. Il était temps pour nous de disparaître, de reculer au plus profond des terres, parmi les bouleaux, les sapins, les coyotes¹⁵.

En s'inscrivant dans les « discours de la fin du monde », l'ouvrage d'Anne-Marie Desmeules vient ainsi « fabuler la sortie de la modernité¹⁶ », modernité ici envisagée comme un facteur d'abrutissement :

Les anciens qui auront survécu se souviendront de leurs appartements mal insonorisés et des journées de sexe plat. Ils raconteront l'urgence, les maladies mythiques, la succession des calamités, diront combien ils étaient alors consolés de se savoir au chaud, moites et endormis, d'avoir si bien choisi leurs chaînes¹⁷.

L'on devine dans ce recueil aux inflexions souvent prophétiques que le retour forcé à la nature, « à la fois une chance et une malédiction », serait le prix à payer pour la régénération d'une humanité auparavant corrompue par son confort et son ignorance – idée qui se rapproche de l'imaginaire religieux de l'apocalypse sans pour autant que le « monde d'après » soit présenté comme purifié, l'imagination de l'« après » qui se déploie dans le recueil étant tout entière celle d'un monde dévasté¹⁸. L'on retrouve un propos comparable chez Alexie Morin qui place en exergue de son recueil une citation des *Frères Karamazov* :

13. Anne-Marie Desmeules, *Nature morte au couteau*, Montréal, Le Quartanier, 2020, p. 60.

14. *Ibid.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 63.

16. Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, « Avant-propos : L'apocalypse et après », dans Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (dir.), *L'Apocalypse : une imagination politique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 10.

17. Anne-Marie Desmeules, *op. cit.*, p. 150.

18. Jean-Paul Engélibert remarque à propos de la métaphore de l'effondrement qu'elle emprunte « un imaginaire apocalyptique : elle révèle l'advenue d'un anéantissement global auquel se préparer, exige une conversion morale difficile et promet le salut dans un monde régénéré » (Jean-Paul Engélibert, « Utopie ou effondrement. La littérature à un point de bascule », *Cahiers Philosophiques*, n° 167 [2021/4], p. 67). *Nature morte au couteau* semble

Moi, leur pain, je pourrais m'en passer complètement, je n'en aurais aucun besoin, si j'allais ne serait-ce que dans les bois, et, là-bas, je vivrais de baies et de vachottes, alors que eux, ici, leur pain, ils ne le quitteront pas et, donc, ils sont liés au diable¹⁹.

Chien de fusil interroge toutefois la possibilité de se maintenir dans ce refus complet, de se « passer complètement » du pain partagé avec le reste des humains, ce doute s'incarnant dans l'abandon du projet survivaliste par la compagne de Vincent. Chez Anne-Marie Desmeules, le passage par l'hostilité de la nature, par la lutte pour la survie, pour ces humains « dessais de [leurs] biens²⁰ », se donne presque comme une ordalie, une épreuve qui les purge d'une civilisation « endormie » et les jette, à vif, dans un monde où la violence ne se masque plus.

Dans *Ciguë*, recueil qui se donne comme une grande traversée, la question de l'espace « naturel » est plus problématique. En effet, l'écriture hallucinée d'Annie Lafleur ne semble pas ancrée dans un lieu défini, mais vient plutôt proposer des bribes de paysage qui ne cessent d'apparaître et de disparaître, un monde mêlant à chaque instant humain et autre qu'humain dans un corps-à-corps serré. L'on devine également chez elle une atmosphère de conflit (« Cour à bois un marshal abattu / les pieds cuits à l'azote je cours²¹ »), qui n'est jamais située clairement et souvent relayée par l'impersonnalité des pronoms « on » (« guerre au parc on tire à vue²² ») et « ça » (« Ça crie plus loin que la rivière²³ » ; « ça mord dans les arbres / on ne sait pas qui c'est²⁴ »), qui ne permettent pas d'identifier les forces en puissance. Le tumulte généralisé et le choc d'images et de corps prennent le dessus sur la cohérence d'une quelconque narration, le recueil figurant alors davantage une conflagration qu'un antagonisme entre des entités stables. C'est le monde tout entier qui semble rompre et exploser de tous côtés : « [L]'odeur du soleil en feu en première ligne²⁵ » ; « Colline qui tonne arrache racines²⁶ ». Le monde naturel se fait ainsi le théâtre d'une lutte avec des puissances mortifères sans pour autant se teinter de connotations

ainsi se distinguer de ces motifs en ne faisant pas advenir de purification à proprement parler. Toutefois, d'une façon comparable aux projets de lutte proposés dans *Chien de fusil*, un « salut » est envisagé et se donne comme une vengeance, elle aussi promise par une forme de prophétie : « C'est écrit : nous reviendrons auréolés réclamer notre dû » (Anne-Marie Desmeules, *op. cit.*, p. 149).

19. Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, 1879-1880, cité dans Alexie Morin, *Chien de fusil*, *op. cit.*, p. 7.

20. *Ibid.*, p. 150.

21. Annie Lafleur, *Ciguë*, Montréal, Le Quartanier, 2019, p. 75.

22. *Ibid.*, p. 18.

23. *Ibid.*, p. 13.

24. *Ibid.*, p. 22.

25. *Ibid.*, p. 14.

26. *Ibid.*, p. 45.

morales comme chez Alexie Morin et Anne-Marie Desmeules. *Ciguë* semble en premier lieu se concentrer sur la confrontation entre le corps humain et l'environnement qui l'entoure, comme si chaque geste du « je » était un combat, où l'attaque et la défense ne cessent de se confondre :

[T]alon sur serpent sa roulette un peu craque je l'achève à petits poings je l'enroule au cactus ils sont nombreux déjà morts hache de poche et houlette ne tuent rien j'arrive le dos criblé de bardanes un buis tout emmêlé dans mes os²⁷

Un trèfle dans la sandale je me roule vivante dans la roche mon javelot lancé la veille dit celle portée au trône à quatre épaules dans la tornade les feux m'encerclent avec un scorpion qui pique et pleure²⁸

Le déferlement paratactique du poème, qui ne se pose jamais plus d'un instant sur une image pour la fixer, semble concentrer dans sa syntaxe un acharnement autant qu'une fuite en avant. L'expérience du monde est ainsi celle d'un heurt continu, à l'intensité toujours soutenue, toujours médiée par des gestes violents. De façon significative, *Ciguë* s'ouvre sur un acte suicidaire (« Je me tire une balle dans la tête à l'heure pile la bonne date²⁹ »), déployé et modulé dans l'ensemble du premier poème, et qui place l'ensemble des combats qui peuplent le recueil sous le signe d'une lutte du « je » contre une mort omniprésente, à l'intérieur et à l'extérieur du sujet. L'ouvrage se donne alors comme une tentative de « résistance par l'imaginaire », un « manuel de survie à l'autodestruction³⁰ », dans lequel le monde naturel est investi de façon ambiguë, comme menace et comme remède.

Les trois autrices, en évoquant des corps-à-corps avec une nature violente, posent ainsi chacune d'une manière différente la question des limites entre le sujet et l'environnement, en faisant de l'autre qu'humain une force menaçante, à laquelle vient parfois s'assimiler – volontairement ou non – le sujet. Nous chercherons à présent à identifier la manière dont ces recueils, principalement *Nature morte au couteau* et *Chien de fusil*, proposent un brouillage des frontières du corps qui vient remettre en question la distinction entre l'humain et l'autre qu'humain, avant d'envisager avec *Ciguë*, dans le dernier temps de cette réflexion, la résistance du langage poétique et l'investissement de la violence comme mode d'être au monde.

27. *Ibid.*, p. 43.

28. *Ibid.*, p. 53.

29. *Ibid.*, p. 9.

30. Annie Lafleur, dans Marie-Louise Arsenault, « *Ciguë*, d'Annie Lafleur, "un hymne aux vivants" » [en ligne], *Plus on est de fous, plus on lit*, Radio-Canada, 26 novembre 2019 [https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/chronique/143695/annie-lafleur-le-quartanier-cigue].

De l'hostilité à la fusion, un jeu sur les frontières du corps

La nature qu'investissent ces recueils n'est que rarement l'objet d'une admiration exaltée, dans la mesure où la présence de l'humain s'y fait sur le mode de la survie. Chez Anne-Marie Desmeules, les gestes que déploie le texte poétique sont un moyen de rendre le monde lisible à nouveau, de transformer l'inconnu en connu : « La forêt se défile, mais encore nous la déchiffrons³¹ » ; « Nous rebâtissons le savoir, où champignons blancs et rats laveurs sont devenus vecteurs d'agonie³². » Cette tentative de domestication de la nature, qui reste très partielle (« Le quotidien se résume ici à ne pas mourir, ce à quoi nous échouons la plupart du temps³³ »), rappelle le modèle de la robinsonnade, qui plonge un.e protagoniste dans une nature hostile qu'il s'agira d'appivoiser progressivement, mais aussi les évolutions récentes du survivalisme, tant comme mouvement que comme motif littéraire. Ainsi, la section « La caverne » introduit le personnage d'une femme (« la sorcière³⁴ ») vivant en autonomie dans la forêt et reprend encore en partie les ressorts langagiers des discours collapsologiques : « Elle était de celles qui comprenaient. Elle t'a parlé d'effondrement, des territoires qui s'amenuisent, des os, des arbres, des maisons, des machines, de tout ce qui échappait à la mémoire³⁵. » À mesure que se déroule la narration poétique de cet « effondrement », le sujet humain collectif reconstitue les règles d'une vie en société : « Nous formulons de nouveaux commandements. Ton frère, ta sœur tu ne mangeras point. Dans les rivières en crue tu ne te baigneras point³⁶. » Cet apprentissage de la survie, qui ne permet ni réelle maîtrise de la nature, ni retour au « monde d'avant », semble par moments faire émerger des liens avec le reste du vivant : « Un buffle marche vers la barrière tombée. Son museau réchauffe nos paumes. Nous reconnaissons notre frère³⁷. » Cependant, si le sujet poétique affirme : « Nous aimons les frontières là où elles se dissolvent³⁸ », le corps-à-corps avec le monde naturel reste toujours frappé de menace. Celle-ci s'exprime parfois comme une porosité de l'humain à l'autre qu'humain : « Tu croyais entendre l'eau suinter contre les parois, les bestioles pulluler, coloniser la masse tiède de ton corps, y pondre leurs œufs³⁹. » Le risque de la perte de soi

31. Anne-Marie Desmeules, *op. cit.*, p. 91.

32. *Ibid.*, p. 93.

33. *Id.*

34. *Ibid.*, p. 63.

35. *Ibid.*, p. 55.

36. *Id.*

37. *Ibid.*, p. 148. Il peut être intéressant de citer en contraste un passage du début du recueil, dans lequel le « je » affirmait : « Les autres sont des animaux, avec eux je ne partage plus de langage » (*ibid.*, p. 20). Ce renversement entre le début et la fin du recueil laisse entrevoir, même de façon partielle, la possibilité de recomposer des liens dans ce « monde d'après ».

38. *Ibid.*, p. 96.

39. *Ibid.*, p. 56.

dans la nature ne se fait pas seulement par l'intrusion dans le corps ; l'image de l'engloutissement sous la terre, qui rejoue l'effondrement premier du « monde d'avant », vient elle aussi menacer le sujet de façon récurrente :

Difficile de ne pas imaginer la galerie s'effondrer puis te broyer, la forêt s'enfoncer – arbres, plantes, rats laveurs, mycélium – avant de disparaître dans le gouffre, de laisser le champ libre à la lumière⁴⁰.

Cette hantise de l'avalanche vient révéler la peur d'une indistinction des êtres, tous les règnes du vivant (végétal, animal, fongique) se laissant engloutir dans une catastrophe qui fait, à son échelle, disparaître le monde.

Avec fracas la terre se referme sur toi. Tu regardes ailleurs, tandis que les arbres saignent, que les araignées saignent, que le vent saigne. La montagne est une toile cirée où tu t'enlises, un faux ciel d'où il faudra revenir coûte que coûte⁴¹.

Le contact avec le monde naturel est ainsi toujours présenté comme pouvant anéantir le sujet, comme le laisse entendre l'extrait de *Phasmes* de Georges Didi-Huberman que la poétesse place en exergue de son recueil : « [T]u comprendras que cette forêt où tu chemines est l'animal qui te dévorera bientôt⁴². » Là encore, la dissolution des limites entre les règnes permet de faire de la forêt tout entière une entité prédatrice.

Chez Alexie Morin, le territoire parcouru est déjà balisé par une somme de savoirs, qui compensent les dangers du monde naturel par une capacité à s'y repérer et à l'interpréter, au point de faire atteindre à Vincent une perception intensifiée du mouvement du vivant :

Je suis des yeux ce qui marche, après assez de temps, je perçois à travers les herbes la trajectoire de toutes les créatures. Après assez de temps à fixer ce vent sur les herbes, je vois sa forme se révéler, cette forme que les bêtes dérangent par leur passage en dessinant des motifs secondaires, après assez de temps c'est tout leur réseau que je peux étudier, les bêtes plus grandes que je sens s'approcher de très loin – et quand des gens viennent, ça fait une onde, je pensais que j'étais fou mais l'onde ne trompe pas, elle passe, je peux aller me cacher, je peux préparer ma défense⁴³.

La capacité d'attention au monde, envisagée dans cet extrait sur le mode utilitaire, permet non seulement d'apprendre à voir ce que l'humain ne voit pas d'emblée, mais aussi de l'assimiler à la nature. Cette assimilation semble donc se faire non *en dépit* d'un regard expert sur la nature, mais *en raison* de ce regard. La section intitulée « Val », avant-dernière du recueil, établit de fait une

40. *Ibid.*, p. 57.

41. *Ibid.*, p. 119.

42. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 20.

43. Alexie Morin, *Chien de fusil*, *op. cit.*, p. 49.

continuité entre la présence – cette fois-ci contemplative – dans la nature et la dissolution progressive, jusqu'à l'intégration fugace à l'autre qu'humain. Le premier poème de la section met le corps en contact avec la forêt afin d'exercer le regard à changer d'échelle : « Je me couche et garde mes yeux au sol, entre les brins d'herbes et les roches, je les laisse là, les habitue à voir les arbres comme des murs, hors l'échelle des montagnes, le temps que les herbes deviennent des arbres et leurs brins des troncs couchés⁴⁴ ». Ce changement de perspective vient inaugurer une métamorphose dans laquelle la présence humaine se voit miniaturisée. Dans le deuxième poème, une fois le regard humain décentré, l'effort de perception permet une telle intégration à la nature que le corps sort de lui-même : « Je suis couchée, je vois l'empreinte des arbres sur le ciel et mon cœur suspendu à une branche comme un appât. Les feuilles frémissent à chaque battement⁴⁵. » L'acte d'observation semble ici permettre une véritable participation de l'humain au flux du vivant, l'image de l'« appât » semblant radicaliser la disponibilité du sujet à la forêt en faisant de l'humain une proie qui s'offre volontairement. Le troisième poème poursuit ce processus de fusion en proposant une désintégration du corps :

Dans ce trou, couler lentement. J'espère m'effacer, devenir grise, un galet dans la terre. Tu fumerais tes cigarettes et j'attendrais, j'attendrais d'être friable et légère et l'air me lécherait. Je serais toujours plus étroite, je me faufilerais, jusqu'au centre de la terre⁴⁶.

La dissolution dans la nature, si elle peut tirer vers l'expérience mystique, se fait ici sur le mode mineur de l'effritement. L'assimilation du corps à la nature répond au désir martelé par les deux personnages de se faire silencieux, de s'amenuiser (« Je ne dérangerai plus rien, plus personne⁴⁷ »), voire de mourir (« il faut creuser encore / pour atteindre le vrai noir / tu le connais / celui dont on ne revient pas⁴⁸ »). La fusion avec le monde relève donc davantage d'un désir de mort que d'une communion euphorique avec le cosmos – ces deux pôles n'étant toutefois pas nécessairement opposés. Le sujet humain, par ces multiples (et contradictoires) transmutations, s'imagine ainsi disparaître, même si la fin de la section ramène la locutrice du côté de la vie :

Chaque battement de mon cœur fait vibrer les feuilles, et moi je suis immobile, j'ai envie de vivre mais je ne sais plus me lever, inspirer fort et avoir faim. Inspirer fort et avoir faim. Avoir. Faim. Je vais me lever – un oiseau près de

44. *Ibid.*, p. 55.

45. *Ibid.*, p. 56.

46. *Ibid.*, p. 57.

47. *Ibid.*, p. 50.

48. *Ibid.*, p. 26.

mon cœur, c'est la première fois. Un oiseau-mouche attiré par le rouge. Tout a cessé de bouger⁴⁹.

Ce moment de dispersion de soi dans la nature n'est qu'une des multiples modalités de brouillage des limites entre l'humain et les autres formes de vie que met en œuvre Alexie Morin. L'intensification du rapport sensible au monde, permis par la décision de se couper de la société humaine, génère également chez elle des images de la métamorphose, qui touchent tout particulièrement Vincent, la radicalité de son retrait de la société le faisant sortir de l'espèce humaine : « [Q]uelque part tu t'es changé / en pierre le soleil t'use⁵⁰. » L'on peut noter que la transformation qui affecte Vincent le pousse à plusieurs reprises du côté d'une nature marquée par l'immobilité, la solidité, la dureté, lui qui s' imagine « finir charbon mi-bois mi-pierre⁵¹ ». Elle semble ainsi s'accroître à mesure qu'avance le recueil, jusqu'à ce que, dans les dernières sections, Vincent ne soit plus sujet de la narration et aille jusqu'à perdre son statut d'interlocuteur :

Tu n'étais déjà plus un humain. Je me trouvais près de toi comme on s'appuie sur un arbre. Très vivant et très dur. Je sais que tu ne m'entends pas. J'espère que les mots s'infiltrèrent en toi quand même⁵².

La métamorphose est présentée par ce « déjà plus » comme un processus presque inexorable, la forêt semblant prendre le pas sur l'humain et le rendre inaccessible, impénétrable, et en même temps « très vivant ». Le sujet, désormais, est envisagé en termes de propriétés matérielles, le maintien ou non du lien entre « je » et « tu » dépendant d'une porosité aux infiltrations. L'on peut toutefois se demander si ce contact avec la nature sauvage est une cause extérieure de la transformation, une force indépendante qui rappellerait la dévoration inévitable évoquée par Georges Didi-Huberman en exergue de *Nature morte au couteau*, ou plutôt le moyen, pour le personnage, de se laisser disparaître volontairement. Malgré ce caractère « vivant », la métamorphose peut ainsi être identifiée à une forme de suicide, dans lequel Vincent se mure progressivement en lui-même – mais aussi, peut-être, à une mort de la part humaine du sujet, qui permettrait son intégration au reste du vivant. La section qui précède l'épilogue se clôt sur un retrait de la part du « je », qui affirme le caractère presque surnaturel de cette intensité de la présence au monde naturel, mais aussi du renoncement à la vie dont fait montre Vincent : « Je supporte un autre jour avec toi, mais je n'y arriverai plus très longtemps, on ne peut rester si près d'une telle magie sans se laisser contaminer, ça fait trop peur et je ne veux

49. *Ibid.*, p. 58.

50. *Ibid.*, p. 23.

51. *Ibid.*, p. 17.

52. *Ibid.*, p. 61.

pas mourir⁵³. » Le point de vue qui s'impose le plus, celui de la compagne de Vincent, présente donc la forêt – et Vincent, devenu son relai –, comme une entité inquiétante, vectrice de contamination, qui tend à absorber l'humain⁵⁴. Cette contamination semble aussi être celle du désespoir, qui se fond avec les forces de l'autre qu'humain et fait de la forêt un espace ambigu d'attraction et de répulsion, proposant à la fois les possibilités d'une autre manière d'exister et les menaces d'une annihilation. Le contact avec cette nature menaçante, redoublé (et même demandé) par le désir de se retirer du monde, de ne plus exister, semble causer l'amenuisement de l'humain, comme si celui-ci risquait alors d'être mû par des forces primordiales qui cherchent à l'assimiler :

[L]a terre se draine
de moi je pars
entre les pierres
il reste des os⁵⁵

Le sujet est ici animé par « la terre », est expulsé de lui-même dans un processus naturel qui évacue progressivement la première personne, jusqu'à ce que les restes du corps lui soient étrangers et deviennent, dans une tournure impersonnelle, « *des os* ». L'on trouve une diminution similaire, qui touche alors l'espèce humaine en entier, chez Anne-Marie Desmeules (« vos visages qui disparaissaient de la face de l'histoire⁵⁶ ») et chez Annie Lafleur (« la terre nous efface des cartes⁵⁷ »). Il semble alors que se joue dans la confrontation avec la nature une lutte avec une puissance tellurique qui sape l'agentivité de l'humain. Il peut ainsi être intéressant d'envisager cet effacement à l'aune du concept d'Anthropocène⁵⁸, qui vient donner à l'espèce humaine une profonde capacité de

53. *Ibid.*, p. 62.

54. Julien Defraeye évoque cette « méfiance » dans un article sur le roman *Champagne* de Monique Proulx et cite un extrait du récit qui peut faire écho à notre étude : « Il s'enfonçait, noir, sous des murs d'arbres compacts, il plongeait dans les entrailles végétales suspectes d'où on ne pouvait émerger qu'à moitié digéré. » (Monique Proulx, *Champagne*, Montréal, Boréal, 2008, p. 11 ; cité par Julien Defraeye, « Un Nouveau Regard sur la nature ? Lecture de *Champagne* de Monique Proulx », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XXXIII, n° 2 [2018], p. 52-63).

55. *Ibid.*, p. 33.

56. Anne-Marie Desmeules, *op. cit.*, p. 55.

57. Annie Lafleur, *Ciguë*, *op. cit.*, p. 22.

58. Le terme « Anthropocène », popularisé par Paul J. Crutzen et Eugene F. Stoermer (« The 'Anthropocene' », *Global Change Newsletter*, n° 41 [2000], p. 17-18), désigne une nouvelle ère géologique, succédant à l'Holocène, dans laquelle l'espèce humaine serait devenue un agent géologique majeur. Le tournant entre Holocène et Anthropocène est encore l'objet de nombreux débats, qui le placent à des moments aussi divers que l'invention de l'agriculture (voir William F. Ruddiman, « The Anthropocene », *Annual Review of Earth and Planetary Sciences*, vol. 41 [2013], p. 45-68), la colonisation du continent américain (Simon L. Lewis et Mark A. Maslin, « Defining the Anthropocene », *Nature*, vol. 519, n° 7542 [2015], p. 171-180), le début

transformation à l'échelle géologique⁵⁹, en même temps que l'accélération de la catastrophe climatique accentue la vulnérabilité des sociétés humaines face aux phénomènes naturels. D'une façon comparable, ces trois œuvres placent, comme on le développera par la suite, le sujet humain dans une forte tension entre la passivité de l'effacement progressif et la puissance de la destruction⁶⁰.

Bien souvent dans ces trois œuvres, cette puissance ravageuse semble se faire paradoxalement créatrice. Dans *Ciguë*, où le corps-à-corps avec la nature se fait non tant par une dissolution que par une rupture des frontières (« le crâne ne ferme plus à la belle étoile⁶¹ »), le sujet humain reste bien plus ancré en lui-même que dans *Chien de fusil*, le monde naturel venant figurer une menace protéiforme à laquelle le « je » fait tout pour résister. *Ciguë* persiste ainsi sur le mode de la survie, de la confrontation, sans jamais laisser la locutrice disparaître en s'intégrant à la nature ; l'hybridation semble être toujours surpassée par une avancée incessante, inarrêtable, du « je » : « [J]'arrive le dos criblé de bardanes un buis tout emmêlé dans mes os⁶² ». Cette réaffirmation d'une puissance d'action relève autant d'un combat entre l'humain et l'autre qu'humain que d'une question esthétique, la force et l'intensité du langage poétique devenant chez Annie Lafleur les gestes même de la survie du sujet face à ce qui le dépasse.

On se penchera ainsi, dans un dernier temps, sur les contrepoints aux mouvements de dissolution dans la nature, en faisant l'hypothèse que l'expression d'un désir vorace et violent est envisagée dans ces œuvres comme

de la révolution industrielle (Paul J. Crutzen, « Geology of Mankind – the Anthropocene », *Nature*, vol. 415, n° 6867 [2002], p. 23) ou encore la détonation de la première bombe atomique en 1945 (Will Steffen *et al.*, « The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration », *The Anthropocene Review*, vol. 2, n° 1 [2015], p. 81-98).

59. Les théorisations de l'Anthropocène viennent ainsi souvent souligner, en lien avec « l'ampleur de la responsabilité de l'humanité en tant que gardiens de la Terre », « l'immense pouvoir de notre intellect et de notre créativité », et reconduisent les processus coloniaux à l'origine même de la destruction de l'environnement en faisant des « citoyens de l'Occident » des « pionniers » devant mener la voie pour réparer le rapport de l'espèce humaine à la terre (Paul J. Crutzen et Christian Schwägerl, « Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos » [en ligne], *Yale Environment* 360, 24 janvier 2011 [https://e360.yale.edu/features/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos]).

60. Il faudrait toutefois interroger plus en détail la valeur de ce sujet apparemment universel, et notamment envisager ces œuvres (en particulier *Nature morte au couteau*) dans le contexte d'un foisonnement de récits (post-) apocalyptiques qui présentent la « fin du monde » comme un événement unique, touchant l'humanité dans son ensemble. Voir par exemple l'affirmation de Lawrence W. Gross selon laquelle l'apocalypse est déjà advenue pour les nombreux peuples autochtones des Amériques (« *Native Americans have seen the end of their respective worlds* », Lawrence W. Gross, *Anishinaabe Ways of Knowing and Being*, Farnham, Surrey, Ashgate Publishing, 2016, p. 33).

61. Annie Lafleur, *Ciguë*, *op. cit.*, p. 46.

62. *Ibid.*, p. 43.

une affirmation de la vie et une manifestation de la capacité de résistance du langage poétique.

Affirmation de la vie et déflagration poétique

La porosité du sujet au monde et la reconnaissance d'une capacité d'action à la nature ne génèrent pas qu'une désintégration de l'humain : l'idée de « devenir tout » témoigne d'ailleurs davantage d'un désir d'embrasser l'entièreté des choses que de se laisser fondre dans un tout. Dans *Chien de fusil*, la fusion dans la nature se teinte ainsi par moments d'une réciprocité, par laquelle le corps humain assimile le monde autant que l'inverse :

[T]rop froide
je coule dissoute jusqu'à
la rivière plus chaude
j'arrache aux pierres un peu d'elles
et j'avale⁶³

Ce poème fait le lien entre la désintégration du corps, qui devient liquide et s'intègre à la rivière, et une appropriation de la nature par le « je », qui vient renverser le rapport d'assimilation. Arracher, avaler – des termes emblématiques de l'expérience hautement physique de la nature que l'on retrouve avant tout dans *Ciguë*, où l'avidité est tant du côté du sujet que du monde. Parfois, ce sont les éléments naturels qui menacent le sujet, sans que celui-ci, qui semble subir mille morts sans conséquences, en soit anéanti :

[L]a garenne me dévore
pilule après pilule une spirale de cobra
un hymne de gymnase crache pétille
la plante carnivore me soulève par la taille⁶⁴

L'accumulation des dangers qui déferlent sur le « je » au fil du texte semble recréer, en accéléré et en les démultipliant, les péripéties d'un récit d'aventures ou de conquête du territoire, motifs ayant façonné le rapport des littératures nord-américaines à la nature depuis leur origine coloniale⁶⁵. Ailleurs, c'est le sujet poétique qui se démarque par une absorption effrénée, la faim et la soif

63. Alexie Morin, *Chien de fusil*, op. cit., p. 30.

64. Annie Lafleur, *Ciguë*, op. cit., p. 87.

65. Comme le souligne Pierre Nepveu, « les grands mythes américains, parmi lesquels s'inscrit celui du pays québécois, se sont souvent définis comme une épreuve virile, déterminée (dans l'enthousiasme ou le désespoir) par le désir d'expansion et de conquête : coureur des bois, voyageur, pionnier, conquistador, cowboy, gaucho, fazendeiro » (Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, p. 8). Le recueil se place ainsi en relation avec de tels mythes de la masculinité confrontée à la nature – mythes qui s'inscrivent avant tout dans une histoire coloniale. La violence qui s'exerce dans *Ciguë*, si elle ne se retourne pas explicitement contre cette tradition du récit

semblant être des forces d'intensification du mouvement poétique: « [A]vant-bras scié avec forêt et crique à tout boire avant l'éveil des mulots tout laper l'eau des feuilles et des mousses et des troncs craquants un désert oscille⁶⁶ »; « [J]e gobe le vide en moins d'une heure le dos fouetté au squelette⁶⁷ »; « À boire des gallons de gouttelettes au roulis de la vague à boire des voyages de poussière de roches vives à boire qui me guette à la fenêtre des deux côtés je respire⁶⁸. » Cette absorption prend tout ce qu'elle peut pour objet – en témoigne le mode hyperbolique de la parole (« tout boire [...] tout laper »), accentué par les anaphores (« à boire [...] à boire [...] à boire [...] »), et la dévoration gargantuesque du matériel et de l'immatériel, comme si l'écriture se faisait simultanément invocation et engloutissement d'images. On en trouve un équivalent chez Alexie Morin, dans un poème qui vient accentuer le balancement entre l'amenuisement dans le monde naturel et l'exercice d'une violence désirante, entre la fusion et la réaffirmation d'une puissance humaine prédatrice :

[P]lutôt arracher
toutes les feuilles
de l'arbre casser toutes
les branches manger
les racines⁶⁹

Chez Annie Lafleur, la concentration des images ainsi que leur succession effrénée recentrent la parole poétique non sur la construction d'une représentation fixe mais sur l'impression d'un mouvement ininterrompu, celui d'un monde qui ne cesse d'avaler et d'expulser. Le sujet semble ainsi rejoindre la pulsation rapide du vivant, s'intégrer – non plus passivement, par la disparition, mais activement – à une nature dans laquelle il est tour à tour dévorant et dévoré. C'est par l'affamement et l'assoiffement, devenus modes d'existence, que s'exprime le désir ou plus précisément la « violence désirante du vivant⁷⁰ » à laquelle donne corps le texte poétique :

[L]a ruade entre dans ma main je la referme et j'arrache les dents du bonheur à pleine joue je mâche des ailes encore battantes j'avale un vol armé plumé au goudron je parle la bouche tailleur et me casse casse tout dedans vire aux lumières pissées sur la cuisse⁷¹

« d'expansion et de conquête », opère toutefois un décalage par son exubérance et son caractère kaléidoscopique. Merci beaucoup à Élise Lepage pour cette référence.

66. Annie Lafleur, *Ciguë*, op. cit., p. 38

67. *Ibid.*, p. 46.

68. *Ibid.*, p. 100.

69. Alexie Morin, *Chien de fusil*, op. cit., p. 32.

70. « *Ciguë*, Annie Lafleur » [en ligne], site Internet *lequartanier.com* [<https://lequartanier.com/parution/457/annie-lafleur-cigue>].

71. Annie Lafleur, *Ciguë*, op. cit., p. 37.

L'œuvre propose ainsi un érotisme qui n'est que partiellement lié à la sexualité et s'inscrit avant tout dans un désir irrépensible d'entrer en contact avec le monde :

Ma tête repose en herbe fumante
suce les pis et les bites végétales
main dans l'armoire à croquants
si je vole des bijoux cette nuit
si je fonce bras croisés dans un arbre⁷²

Ce rapport oral au monde, incarné dans les deux premiers vers qui lient le sujet humain à l'animal autant qu'au végétal, peut évoquer des pratiques comme celles de l'écosexualité, qui établissent un rapport érotique à la terre dans le but d'effacer les frontières entre humain et autre qu'humain⁷³. Les images d'une sexualité génitale se muent toutefois en convoitise dans les deux vers suivants, avant de devenir pure déflagration d'énergie dans le dernier. Ailleurs, l'ingestion se fait acte magique et propulse le corps plus avant : « [J]e mange l'ortie et m'envole⁷⁴ » – suggérant ainsi la capacité du texte poétique à tout assimiler et tout transformer. Les textes progressent ainsi par assimilation et expulsion, l'accumulation des actions affirmant le pouvoir du sujet sur le monde :

[I]vre le doigt dans l'évent d'une baleine je retiens une image qui m'étouffe et l'étouffe et mes bras autour de son cou je recule sur ses jouets je vide le bleu de sa tête et sans casque je la pousse dans la salive terrestre⁷⁵.

Il semble ainsi y avoir un double mouvement (être absorbée, absorber en retour) à l'œuvre tant chez Alexie Morin que chez Annie Lafleur, mouvement qui peut être interprété comme une posture de résistance à des forces destructrices. C'est chez cette dernière que l'on s'approche le plus d'un sentiment de griserie, qui fait du texte l'expression d'un désir de contact avec l'ensemble du vivant, toujours pris dans une tension entre violence mortifère et violence vitale : « [L]a ciguë donne la mort mais vit⁷⁶ ».

Le caractère parfois brutal de la manipulation de la nature peut être interprété dans une optique phénoménologique : dans cette poésie de la dispersion et

72. *Ibid.*, p. 31.

73. Ces expériences d'un partage sensuel et d'une fusion avec le monde autre qu'humain sont notamment présentes dans de nombreuses littératures orales autochtones. Voir Melissa K. Nelson, « Getting Dirty: The Eco-Eroticism of Women in Indigenous Oral Literatures », dans Joanne Barker (éd.), *Critically Sovereign. Indigenous Gender, Sexuality, and Feminist Studies*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2017, p. 229-260. Grand merci à Sara Garneau pour cette suggestion.

74. Annie Lafleur, *Ciguë*, *op. cit.*, p. 80.

75. *Ibid.*, p. 38-39.

76. Annie Lafleur, dans Marie-Louise Arsenault, « *Ciguë*, d'Annie Lafleur, "un hymne aux vivants" », *op. cit.*

de la projection du sujet vers l'extérieur, le « je » s'expérimente lui-même par son rapport tactile au monde naturel, le texte venant sans cesse tester et accentuer le contact entre le sujet et la nature, même de façon dysphorique. L'on retrouve ainsi l'idée merleau-pontienne selon laquelle la « chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui [...], ils sont dans un rapport de transgression ou d'enjambement⁷⁷ ». Ici, il semble bien que cet empiètement réciproque soit constaté à chaque geste, à chaque instant du texte poétique, qui vient affirmer l'agressivité du monde extérieur et celle que lui renvoie le corps humain. Cette pratique violente du monde permet ainsi de rendre le sujet à lui-même, de résister à la mort qui plane.

Il est par ailleurs possible de considérer le rapport brutal au monde naturel chez ces trois poétesses non seulement comme un objet thématique, mais aussi comme l'expression d'une poétique. Plutôt que la recherche d'une vie plus harmonieuse telle que l'évoque Jonathan Bate, qui cherche à « voir ce qui arrive lorsque l'on considère les poèmes comme des parcs imaginaires dans lesquels nous pourrions respirer un air non toxique et nous habituer à une manière d'habiter non aliénée⁷⁸ », l'on identifie dans ces œuvres l'établissement d'un lien au monde qui passe par la violence tant subie qu'exercée. L'idée, issue du romantisme, d'une poésie capable de « réaliser une réunification imaginaire de l'esprit et de la nature », sans perdre la « conscience mélancolique du caractère illusoire de cette vision utopique⁷⁹ », semble ici abandonnée au profit d'une collision forcée entre le corps humain et un espace naturel où l'air est, en particulier chez Anne-Marie Desmeules, « toxique ». Le « plan pour réparer le monde » évoqué par les anges justiciers de *Chien de fusil* était bien une œuvre de violence, un « châtiment » réservé à « ceux que nous haïssons⁸⁰ » : ainsi cohabitent dans l'espace du poème brutalité et désir de soin, cohabitation qui semble s'incarner dans l'hybridité et le caractère fragmenté de l'ouvrage. Dans *Nature morte au couteau*, l'on peut observer un glissement de la destruction du monde comme état (« Le monde pulse du calme sauvage d'un abdomen défoncé⁸¹ ») à la destruction comme acte, comme processus, la poésie semblant pouvoir réaliser le vœu de « jouer dans la trame du monde, en défoncer les contours⁸² ». Dans ce cadre post-apocalyptique, la poésie prend en charge l'expérience d'un monde ravagé : « Dans ces jardins d'uranium et d'aromates, des boues si denses que le soleil suffoque. [...] Nous faisons demi-tour à l'extrémité du continent – lisières

77. Maurice Merleau-Ponty, « *Chair du monde – Chair du corps – Être* », *Notes de travail, Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 302.

78. Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, *op. cit.*, p. 64.

79. *Ibid.*, p. 245.

80. Alexie Morin, *Chien de fusil*, *op. cit.*, p. 38.

81. Anne-Marie Desmeules, *op. cit.*, p. 84.

82. *Ibid.*, p. 127.

de saguaros pourris, flots de méduses, flamants en croix à l'embouchure des rivières mortes⁸³. » Ce paysage dévasté n'est pas sans rappeler la notion de « nécropastorale », que Joyelle McSweeney décrit comme « la manifestation de l'infectiosité, de l'anxiété et de la contagion présentes aux frontières hygiéniques de la pastorale classique⁸⁴ ». À travers cette expérience d'un monde empoisonné voire radioactif, l'œuvre opère un renversement axiologique et esthétique qui donne à voir non seulement le rejet de l'idéalisation, mais aussi l'impossibilité de faire l'expérience d'une nature intouchée :

Ce qui est trop beau empeste. Brumes, verdure et chants sacrés, ces courbes cimentent les joues, soulèvent l'intestin. Les allées décaties de mon pays, la faim qui fleurit à l'extrémité du goût, voilà ce qui me reconforte. J'ai réussi à déceler des mots dans la dureté du paysage. Peut-être y trouveras-tu aussi de quoi étancher ta soif⁸⁵.

La permanence de l'image de la soif permet d'ancrer plus encore ces poétiques du désir agressif, qui lient les trois recueils : le texte poétique, avide, vient s'abreuver à la source d'un monde « scarifié, épilé, troué, rasé, essoré, brûlé, mité, empoisonné, défoncé, abusé » par l'action humaine⁸⁶, voire reproduire imaginativement cette destruction en cherchant à « abattre tous les arbres du tranchant de la main⁸⁷ ». L'on se trouve loin, ici, du « parc imaginaire » que pourrait être le poème selon Jonathan Bate : au contraire, la progression du texte vient mettre l'accent sur la destruction, rendre plus aiguë l'aliénation, tout en affirmant la continuité d'une vie blessée.

L'on peut enfin examiner *Ciguë* à l'aune d'une « poétique écologique [qui] serait [...] de dire l'altérité de la nature (de ce qui est sauvage) sans la civiliser, sans la cultiver⁸⁸ ». Si cette « altérité » se donne toujours en relation avec un sujet qui ne cesse d'« empiéter » sur elle pour réaffirmer sa propre vitalité, on peut toutefois affirmer que le rythme effréné du texte et la participation du sujet – lui-même « sauvage » – à la pulsation chaotique du vivant viennent bien présenter un monde non domestiqué :

Cueillis les pains de soufre une cargaison d'abeilles sales la ruchée aux conifères
une cascade de cyan frais troènes à fruits noirs obiers fous de neige là où passe

83. *Ibid.*, p. 81.

84. Joyelle McSweeney, *Necropastoral. Poetry, Media, Occults*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 2015, p. 3.

85. Anne-Marie Desmeules, *op. cit.*, p. 69.

86. Michel Deguy, *L'Envergure des comparses : écologie et poétique*, Paris, Hermann, 2017, p. 16.

87. Alexie Morin, *Chien de fusil*, *op. cit.*, p. 42.

88. Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie & Politique*, vol. 36, n° 2 (2008), p. 21.

de justesse le chat de la ferme l'œil crevé en bas âge un rayon qui vient presque d'un nuage⁸⁹

Dans le flux paratactique de *Ciguë* ne se compose aucune représentation durable : cette instabilité vient court-circuiter l'appropriation esthétique du « paysage » comme façon de maîtriser le monde naturel. De cette façon, en perturbant (sans l'empêcher entièrement) l'établissement d'une relation claire entre sujet et objet, humain et autre qu'humain, le recueil semble refuser la possibilité de délimitation et d'appropriation de la nature par le texte. Au lieu de se fixer dans le regard, le monde gesticule, et le texte poétique vient « asséner la beauté⁹⁰ ».

La présence du corps dans la nature est donc, dans ces trois recueils, placée sous le signe de la violence, soit parce que cette nature est le lieu où l'on se retire pour se couper des autres et dont l'on reviendra éventuellement pour « faire un malheur⁹¹ », soit parce qu'elle est le territoire hostile dans lequel on fuit lorsque tout s'effondre et dans lequel on tentera de « revenir construire son nid sous les débris⁹² », soit enfin parce qu'elle semble être, de façon inhérente, une somme de gestes et de devenir brutaux, appelant le corps à l'ivresse de la confrontation.

Selon Anne Gourio, une partie du champ poétique contemporain, face à la catastrophe écologique, cherche à faire du sujet « le porteur d'une proposition de monde, ouvrant l'axe temporel sur l'avenir et traçant un nouveau territoire à partager⁹³ ». Il est ici possible d'identifier une tout autre dynamique, fondée non sur une exigence éthique (voire « poétique⁹⁴ »), mais sur les possibilités créatrices de la violence. Si la poésie est capable de réparation, il semble en effet que ce soit ici à travers le passage par un pôle négatif, celui de la destruction. Le mot d'ordre que l'on trouvait chez Alexie Morin – « devenir tout, détruire tout, exploser » – se donne alors comme une formule poétique, la parole comprimant à la fois un pouvoir de lien entre toutes choses, de dissolution des frontières, et de déflagration violente. Elle affirme ainsi la puissance invocatrice du langage poétique capable de faire naître et de détruire le monde, venant « nourrir l'homme en l'abouchant au cosmos⁹⁵ » par une lutte infinie. Les écritures

89. Annie Lafleur, *Ciguë*, *op. cit.*, p. 94.

90. Annie Lafleur, *Rosebud* [2013], *Rosebud suivi de Bec-de-lièvre*, Montréal, Le Quartanier (Écho Poésie), 2018, p. 31.

91. Alexie Morin, *Chien de fusil*, *op. cit.*, p. 40.

92. Anne-Marie Desmeules, *op. cit.*, p. 51.

93. Anne Gourio, « L'Écopoète : émergence d'une nouvelle figure d'auteur en poésie contemporaine », *Elfe XX-XXI*, n° 10 (2021), p. 1-2.

94. *Id.*

95. Francis Ponge, « Le Monde muet est notre seule patrie », *Le Grand Recueil, Méthode* [1961], *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 630.

d'Anne-Marie Desmeules, d'Annie Lafleur et d'Alexie Morin choisissent ainsi de faire course sur « le chemin de la foudre⁹⁶ », de se faire décharge d'énergie (« la terre nous a dit de faire / feu⁹⁷ ») pour retrouver une violence primordiale, vitale, de la nature : « C'est notre manière d'approcher du torrent⁹⁸. »

Références

- ARSENAULT, Marie-Louise, « Ciguë, d'Annie Lafleur, “un hymne aux vivants” » [en ligne], *Plus on est de fous, plus on lit*, Radio-Canada, 26 novembre 2019 [https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/chronique/143695/annie-lafleur-le-quartanier-cigue].
- BATE, Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002.
- BEAULIEU, Annick, « Nature morte au couteau. Anne-Marie Desmeules, autrice sans compromis » [en ligne], *La Fabrique culturelle.tv, Télé-Québec*, 12 janvier 2021 [https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/13138/nature-morte-au-couteau-anne-marie-desmeules-autrice-sans-compromis].
- BLANC, Nathalie, Denis CHARTIER et Thomas PUGHE, « Littérature et écologie : vers une écopoétique », *Écologie & Politique*, vol. 36, n° 2 (2008), p. 15-28.
- BUELL, Lawrence, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- « Ciguë, Annie Lafleur » [en ligne], site Internet *lequartanier.com* [https://lequartanier.com/parution/457/annie-lafleur-cigue].
- COLLOT, Michel, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, 2019.
- CRUTZEN, Paul J. et Christian SCHWÄGERL, « Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos » [en ligne], *Yale Environment 360*, 24 janvier 2011 [https://e360.yale.edu/features/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos].
- CRUTZEN, Paul J., « Geology of Mankind – the Anthropocene », *Nature*, vol. 415, n° 6867 (2002), p. 23.
- CRUTZEN, Paul J. et Eugene F. STOERMER, « The ‘Anthropocene’ », *Global Change Newsletter*, n° 41 (2000), p. 17-18.
- DEFRAEYE, Julien et Élise LEPAGE, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (2019), p. 7-18.
- DEFRAEYE, Julien, « Un Nouveau Regard sur la nature? Lecture de *Champagne* de Monique Proulx », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XXXIII, n° 2 (2018), p. 52-63.
- DEGUY, Michel, *L'Envergure des comparses: écologie et poétique*, Paris, Hermann, 2017.
- DESMEULES, Anne-Marie, *Nature morte au couteau*, Montréal, Le Quartanier, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

96. Annie Lafleur, *Ciguë*, op. cit., p. 100.

97. *Ibid.*, p. 32.

98. Anne-Marie Desmeules, op. cit., p. 154.

- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « Utopie ou effondrement. La littérature à un point de bascule », *Cahiers Philosophiques*, n° 167 (2021/4), p. 65-79.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul et Raphaëlle GUIDÉE, « Avant-propos : L'apocalypse et après », dans Catherine COQUIO, Jean-Paul ENGÉLIBERT et Raphaëlle GUIDÉE (dir.), *L'Apocalypse : une imagination politique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 7-15.
- GOURIO, Anne, « L'Écopoète : émergence d'une nouvelle figure d'auteur en poésie contemporaine », *Elfe XX-XXI*, n° 10 (2021).
- GROSS, Lawrence W., *Anishinaabe Ways of Knowing and Being*, Farnham, Surrey, Ashgate Publishing, 2016.
- LAFLEUR, Annie, *Ciguë*, Montréal, Le Quartanier, 2019.
- , *Rosebud* [2013], *Rosebud suivi de Bec-de-lièvre*, Montréal, Le Quartanier (Écho Poésie), 2018, p. 7-92.
- LEWIS, Simon L. et Mark A. MASLIN, « Defining the Anthropocene », *Nature*, vol. 519, n° 7542 (2015), p. 171-180.
- McSWEENEY, Joyelle, *Necropastoral. Poetry, Media, Occults*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Chair du monde – Chair du corps – Être », *Notes de travail, Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 302-304.
- MORIN, Alexie, *Chien de fusil*, Montréal, Le Quartanier, 2013.
- NELSON, Melissa K., « Getting Dirty : The Eco-Eroticism of Women in Indigenous Oral Literatures », dans Joanne BARKER (éd.), *Critically Sovereign. Indigenous Gender, Sexuality, and Feminist Studies*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2017, p. 229-260.
- NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998.
- PONGE, Francis, « Le Monde muet est notre seule patrie », *Le Grand Recueil, Méthode* [1961], *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 629-631.
- PROULX, Monique, *Champagne*, Montréal, Boréal, 2008.
- ROMESTAING, Alain, Pierre SCHOENTJES et Anne SIMON, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11 (2015).
- RUDDIMAN, William F., « The Anthropocene », *Annual Review of Earth and Planetary Sciences*, vol. 41 (2013), p. 45-68.
- RUECKERT, William, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », *Iowa Review*, vol. 9, n° 1 (1978), p. 71-86.
- STEFFEN, Will et al., « The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration », *The Anthropocene Review*, vol. 2, n° 1 (2015), p. 81-98.
- TAYLOR, Charles, *L'Animal langage. La compétence linguistique humaine* [*The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*], traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, Montréal, Boréal, 2019 [2016].

MÉTAMORPHOSES



Corporalité féminine et communion avec la nature dans *Le Corps des bêtes* et *Blanc résine* d'Audrée Wilhelmy

LAURA LAFRANCE

Publiés en 2017 et 2019, les romans *Le Corps des bêtes*¹ et *Blanc résine*² de l'écrivaine québécoise Audrée Wilhelmy se déroulent dans un univers fictif qui ne répond pas aux mêmes codes que nos sociétés contemporaines. Prenant place dans un espace irréel qui « peut être littéralement n'importe où³ », ces deux textes sont narrés de façon à mettre en lumière les vécus féminins, mais aussi l'omniprésence des éléments naturels. Si l'écriture souvent poétique de Wilhelmy fait constamment référence à l'habitat naturel qui entoure ses personnages, celui-ci n'est pas qu'accessoire. Autant dans *Le Corps des bêtes* que dans *Blanc résine*, Wilhelmy suggère que l'écosystème où évoluent ses héroïnes ne se limite pas à un simple décor. Elle mentionne d'ailleurs en entrevue qu'« il n'y a pas plus tangible, plus intuitif... plus "primordial" que la rencontre fusionnelle entre la nature et l'humain⁴ ». Qu'il s'agisse de Mie, de Noé ou de Daá, les femmes créées par Wilhelmy ont une relation transcendantale avec la nature et les espèces non-humaines, qui sont centrales dans leur quête personnelle. Chez Wilhelmy, la transcendance, qui réfère à l'action d'aller au-delà ou de dépasser une limite ou un contexte⁵, est liée à la corporalité des personnages. Ceux-ci, surpassant les limitations imposées par leur enveloppe corporelle, expérimentent une fusion, autant physique que spirituelle, avec leur environnement.

1. Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, Montréal, Leméac, 2017.

2. Audrée Wilhelmy, *Blanc résine*, Montréal, Leméac, 2023 [2019].

3. Patrick Bergeron, « Audrée Wilhelmy ou l'extension du domaine du conte », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 159 (2020), p. 18.

4. Patrick Bergeron, « Anamorphose du conte. Entretien avec Audrée Wilhelmy », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17 (2021), p. 210.

5. Patrice Haynes, « Transcendence, Materialism, and the Reenchantment of Nature: Toward a Theological Materialism », dans Gillian Howie, J'annine Jobling (dir.), *Women and the Divine: Touching Transcendence*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 55.

À mi-chemin entre le conte, le fantastique et le réalisme magique, les récits de Wilhelmy font référence à des archétypes qui interpellent l'inconscient collectif, mais qui réinscrivent les personnages féminins dans des rôles agentifs. Bien que le conte traditionnel reproduise fréquemment les attentes genrées qui pèsent sur les hommes et les femmes en ayant recours à des personnages stéréotypés, le renouveau du conte des dernières décennies a permis aux écrivaines de reprendre les codes du conte afin de les transformer en moyens de résistance. Marie-Hélène Larochelle indique que

[l]a littérature contemporaine des femmes privilégie des personnages féminins qui se placent en porte à faux avec les attentes écrites pour elles dans les contes traditionnels et cessent de « prendre soin » (ici compris bien entendu comme une métaphore) d'elles-mêmes comme des autres (pères, maris, enfants, ami.es et étrangers). Leurs identités se fondent sur une tension, sorte de dialectique constante entre le *care* et la violence (symbolique ou physique; métaphorique ou réelle), qui trouve ses racines dans les archétypes des contes de fées⁶.

En refusant de soigner leur apparence et de s'occuper de leurs proches selon les normes de civisme préétablies, les personnages féminins de Wilhelmy sont rapprochés des animaux; libérées de certaines des contraintes propres aux sociétés patriarcales, elles vivent dans un monde où il est vraisemblablement possible d'être, tout simplement. En outre, Wilhelmy utilise le terme « bêtes » plutôt qu'« animaux »; ce choix n'est pas anodin dans la mesure où « bêtes » met l'accent de façon plus prononcée sur les qualités primordiales et instinctives des espèces non humaines tout en portant une connotation plus forte que le terme « animaux ». Jouant avec les attentes des lecteurs et lectrices, l'écrivaine emploie les deux mots de manière interchangeable, en faisant fi de leurs significations et de leurs connotations implicites. L'autrice souligne que « [l]a nature ne connaît ni bien ni mal, elle ne cible pas, ne porte aucun jugement. L'humain s' imagine souvent qu'il s'est affranchi des cycles qui régissent le temps, l'espace et les bêtes, ou qu'il en est le chef d'orchestre, pourtant nous sommes tous des figurants dans un écosystème qui nous transcende⁷. » Ainsi, les femmes qu'elle met en scène n'agissent pas en fonction de ce qui est moralement acceptable ou condamnable; elles agissent par instinct, par pulsion.

Dans *Le Corps des bêtes*, Mie, jeune fille délaissée par sa mère, a des pouvoirs surnaturels qui lui permettent de se glisser dans le corps des animaux. Bien qu'elle utilise ses habiletés pour comprendre les fonctionnements du monde, elle s'en sert également pour explorer les plaisirs érotiques du corps. Sa mère

6. Marie-Hélène Larochelle, « RAS-LE-BOL DU CARE: une appropriation des codes du conte », *Voix et images*, vol. 43, n° 3 (2018), p. 31-32.

7. Patrick Bergeron, « Anamorphose du conte. Entretien avec Audrée Wilhelmy », *art. cit.*, p. 205.

Noé est une femme sauvage et insaisissable qui ne parle que lorsqu'elle en a envie et qui sculpte instinctivement des figures animalesques. Mi-femmes, mi-bêtes, les personnages féminins du *Corps des bêtes* parviennent à construire leur identité grâce à la relation qu'elles entretiennent avec leur environnement. Dans *Blanc résine*, Wilhelmy utilise des procédés similaires pour raconter l'histoire des ancêtres de Mie et de Noé. S'inspirant de diverses traditions autochtones, l'écrivaine y présente Daã qui, comme Mie et Noé, est simultanément humaine et bête. Considérant que plusieurs indices textuels laissent penser que Daã est d'origine autochtone, il devient possible de se questionner sur la présence de stéréotypes raciaux au sein de l'œuvre de Wilhelmy, stéréotypes qui associent notamment la figure de la femme autochtone à « la sauvagerie et la saleté⁸. »

Bien que plusieurs chercheurs et chercheuses, dont Larochelle⁹, font, avec raison, des lectures féministes des écrits de Wilhelmy, il reste que ces derniers, et cela est particulièrement vrai dans *Le Corps des bêtes*, reconduisent quelque peu l'idée selon laquelle le corps (féminin) doit être pensé dans sa complémentarité et son opposition hiérarchique avec l'esprit, traditionnellement associé au masculin¹⁰. En ce sens, si les protagonistes féminins sont des personnages forts qui rompent avec les prescriptions genrées patriarcales, ceux-ci parviennent à s'émanciper en adoptant un état mental, voire spirituel, qui implique une scission avec le corps ou même une négation de ce dernier. Les rapports qu'établissent les trois femmes avec ce qui relève du monde matériel sont complexes : celles-ci rejettent, chacune à sa façon, les diktats et les normes imposés par leur société, mais aussi le corps féminin qui est culturellement « condamné¹¹ » aux sphères reproductive et sexuelle. Au sein des œuvres étudiées, le corps n'est pas neutre ; il symbolise les prescriptions patriarcales qui pèsent sur les femmes. « [L]a différence sexuelle », avance Manon Garcia, « tient au fait que les femmes, à la différence des hommes, ne peuvent pas échapper à leur corps et aux significations sociales de celui-ci¹². » L'enveloppe charnelle des femmes, culturellement significative, est alors mise en relation avec la nature, présentée comme inaltérée et dont le sens reste à construire. Cette opposition entre le corps, matériel et opprimé, et la nature, synonyme de pureté et de liberté, est

8. Nicole Smedley, *Les Personnages autochtones dans trois romans québécois contemporains : une représentation stéréotypée*, Mémoire de maîtrise, University of Waterloo, Waterloo, 2023, p. 24.

9. Je pense également aux études de Scott Powers sur l'œuvre wilhelmienne.

10. Voir le tableau de la vision dichotomique des genres sexuels dans Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota Bene (Littérature[s]), 2004, p. 335.

11. Camille Froidevaux-Metterie, « Le féminisme et le corps des femmes », *Pouvoirs*, vol. 2, n° 173 (2020), p. 68.

12. Manon Garcia, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2021, p. 163-164.

centrale à la quête d'émancipation des personnages féminins. Pour ces femmes, la domination sur la nature, qu'elles ne perçoivent pas nécessairement ainsi, devient une façon de créer un nouveau paradigme féministe et de se libérer des contraintes patriarcales imposées à leur corps. La production littéraire wilhelmyenne, si elle met de l'avant des femmes agentives qui résistent au *statu quo* patriarcal, est ainsi traversée par des tensions internes. Même si ces textes sont animés par les perspectives féministes de l'autrice, ceux-ci laissent transparaître certaines idéologies qui découlent de l'hégémonie androcentrique, notamment celles qui opposent le corps à l'esprit et qui font de la nature un territoire à conquérir. Les représentations de la corporalité des personnages féminins que les œuvres mettent de l'avant montrent que, malgré les tentatives de l'autrice de défier les normes patriarcales, ses textes demeurent marqués par certaines des dualités hiérarchiques qu'elle cherche à déconstruire.

Dans cet article, qui sera réalisé dans une démarche d'analyse écoféministe, j'étudierai la manière dont Audrée Wilhelmy s'intéresse, à travers ses personnages féminins, à leur quête d'émancipation et de libération. Pour ce faire, celles-ci entrent en communion avec la nature, communion qui implique un certain rejet du corps et qui participe d'une forme d'oppression de la nature. Cette communion, prenant la forme d'une fusion avec les animaux et les éléments naturels, permet aux femmes et aux filles de ses romans d'explorer leur relation avec la nature, mais aussi avec leur propre corps. Je mettrai en lumière le cas de Mie qui, dans *Le Corps des bêtes*, anticipe son passage à l'âge adulte en empruntant le corps des animaux autour d'elle et celui de Noé, sa mère, qui utilise les éléments de son environnement pour se forger une existence émancipée. Puis, j'explorerai comment Daã, dans *Blanc résine*, fait de la nature un espace d'épanouissement personnel où elle peut exister comme bon lui semble. J'argumenterai que c'est par leur interaction avec les espèces animales que les héroïnes de Wilhelmy en viennent à découvrir et à entrer en résonance avec qui elles sont réellement. Les animaux, les plantes et les végétaux qui coexistent auprès des héroïnes leur transmettent des formes de savoirs autochtones qui les accompagnent dans leur processus identitaire. En s'immergeant dans leur milieu naturel, les personnages de Wilhelmy apprennent à le connaître, mais aussi à se connaître eux-mêmes. Finalement, je chercherai à déterminer si les représentations des femmes faites par l'autrice, malgré ses volontés féministes, contribuent à la reconduction de stéréotypes racistes et sexistes. Sachant que, selon la vision dichotomique des genres sexuels, les femmes sont traditionnellement associées à la nature et les hommes à la culture¹³, j'observerai la façon dont Wilhelmy utilise ce trope pour en faire un lieu d'affirmation et de résistance féministes.

13. Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 335.

Entre transcendance et connaissances

Mary Evelyn Tucker écrit, en s'inspirant des travaux de Thomas Berry, que la communion est « la force de liaison de la réalité qui rend possible l'échange d'énergie entre les humains et les autres espèces. La communion est l'expression d'une relation profondément ressentie. Ce sens partagé de la vie reflète l'interconnexion profonde de tout avec tout le reste¹⁴ ». Cette définition peut être rattachée à l'idée, exprimée par Vinciane Despret, selon laquelle l'univers est sensitif et conscient de lui-même¹⁵. « Chaque sensation de chaque être du monde est un mode par lequel le monde vit et se sent lui-même et par lequel il existe. Et chaque sensation de chaque être du monde fait en sorte que tous les êtres du monde se sentent et se pensent différemment¹⁶ » explique-t-elle. Pour Tucker et Despret, il n'y a pas de doute quant au rôle joué par les espèces non humaines dans la trame universelle. Notre conception de l'univers, nous disent-elles, est intimement liée à la présence d'êtres et d'éléments naturels qui participent, chacun à sa façon, à l'orchestration de la vie sur Terre. Or, celles-ci vont à contre-courant de la pensée anthropocentrique qui suggère que les humains sont les seuls êtres dotés de la capacité de penser et de vivre une expérience consciente. Cet anthropocentrisme, soit la position selon laquelle les intérêts des êtres humains sont plus importants que ceux des espèces non humaines¹⁷, a souvent été utilisé pour justifier l'exploitation de ressources naturelles et la domination sur les animaux.

Souvent vus comme des créatures guidées uniquement par l'instinct, les animaux sont pensés comme étant dépourvus de la conscience et de l'intelligence que les humains revendiquent pour eux-mêmes. Cependant, en remettant en perspective notre compréhension de la cognition et de la connaissance, il devient possible de voir que les espèces animales sont elles aussi capables de réfléchir, même si cette capacité se déploie différemment que chez les humains. Pamela Banting avance que « la pensée est une fonction physique, animale qui

14. Je traduis : « [T]he bonding force of reality that makes possible the exchange of energy among humans and other species. Communion is the expression of a deeply felt relationality. This shared sense of life reflects the profound interconnection of everything to everything else » (Mary Evelyn Tucker, « Conclusion : A Communion of Subjects and a Multiplicity of Intelligences », dans Paul Waldau et Kimberley Patton [dir.], *A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 645).

15. Vinciane Despret, « Afterword: It Is an Entire World That Has Disappeared », dans Thom van Dooren, Deborah B. Rose et Matthew Chrulew (dir.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 220.

16. Je traduis : « Every sensation of every being of the world is a mode through which the world lives and feels itself, and through which it exists. And every sensation of every being of the world causes all the beings of the world to feel and think themselves differently » (id.).

17. Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and the Literary Imagination*, Malden, Wiley-Blackwell, 2005, p. 134.

peut se produire à l'intérieur du corps¹⁸ ». Par cela, Banting sous-entend que la connaissance ne devrait pas être considérée comme quelque chose de purement intellectuel, mais plutôt « comme une forme de pensée située ou même une forme “d’intelligibilité qui se crée d’elle-même dans le mouvement”¹⁹ ». Pour David E. Cooper, les mouvements des animaux doivent être compris « comme des “données” à partir desquelles on peut déduire [...] l’existence de quelque chose d’“intérieur”²⁰ ». Cette perspective biocentrique²¹ suggère que, pour être en mesure de comprendre les capacités cognitives des animaux, il faut savoir sortir des cadres traditionnels qui ne reconnaissent que la forme humaine de l’intelligence. Comme le remarquent Cooper et Banting, la cognition peut prendre diverses formes chez les espèces non humaines, notamment en étant ancrée dans les mouvements et les expériences du corps.

Les œuvres étudiées font écho à ces perspectives écophilosophiques en ce qu’elles présentent la faune et la flore comme des puits de connaissance ou, du moins, comme des outils par lesquels l’émancipation féminine devient possible. Au sein de l’univers wilhelmien, les trois femmes, si elles semblent témoigner un grand respect à la nature, respect qui frôle parfois la vénération, n’entretiennent pas une relation de réciprocité avec le monde naturel. Par conséquent, les rapports qu’elles établissent avec leur environnement favorisent l’instauration d’une hiérarchie entre les femmes et les animaux qui ne peut pas être favorable aux espèces non humaines. Comme il en sera question dans les prochaines sections, les animaux et les végétaux demeurent passifs et soumis à la volonté des personnages féminins qui, eux, bénéficient de ces rapports de pouvoir asymétriques.

18. Je traduis : « *[T]hinking is a physical, animal function that can occur within the body* » (Pamela Banting, « The Ontology and Epistemology of Walking: Animality in Karsten Heuer’s *Being Caribou: Five Months on Foot with an Arctic Herd* », dans Ella Soper et Nicholas Bradley [dir.], *Greening the Maple: Canadian Ecocriticism in Context*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 420).

19. Je traduis : « *[A]s a form of situated thought or even a form of “intelligibility that creates itself in movement”* » (*ibid.*, p. 424).

20. Je traduis : « *[A]s “data” from which to infer [...] the existence of something “inner” going on* » (David E. Cooper, *Senses of Mystery: Engaging with Nature and the Meaning of Life*, Londres, Routledge, 2018, p. 29).

21. Buell définit le biocentrisme comme « la vision selon laquelle tous les organismes, incluant les humains, font partie d’un réseau ou d’une communauté biotique plus vaste dont les intérêts doivent limiter, orienter ou régir les intérêts des êtres humains. » Je traduis : « *The view that all organisms, including humans, are part of a larger biotic web or network or community whose interests must constrain or direct or govern the human interest* » (Lawrence Buell, *op. cit.*, p. 134).

Le devenir-animal de Mie

Dans *Le Corps des bêtes*, Mie a bien compris que le monde naturel est porteur d'une grande richesse. En effet, c'est en observant et en devenant les bêtes qui l'entourent que la jeune fille parvient à appréhender le monde dans lequel elle est née. Ne pouvant pas compter sur les membres de sa famille pour lui enseigner quoi que ce soit, Mie interagit directement avec son environnement pour découvrir sa sexualité et saisir les changements qui s'opèrent dans son corps. Utilisant soit son imagination, soit des habiletés surnaturelles²², Mie « chiffonne son esprit [...] et le glisse dans un autre cerveau, celui du poisson qui va périr, celui d'une fourmi ou de l'un des très grands cerfs qui brament à l'orée de la forêt²³. » Si les lecteurs et lectrices ignorent initialement pourquoi Mie réalise cet exercice, on comprend rapidement que la jeune fille se transforme en bête pour se familiariser avec son corps qui devient celui d'une femme :

Elle ne sait pas comment apprivoiser sa nudité, c'est une sorte d'animal à l'intérieur duquel elle ne peut pas entrer, alors elle saisit un morceau de sa conscience et l'enfonce dans la tête du grand héron qui s'est arrêté sur le chambranle, elle frappe sa langue contre son palais et il s'élance, plumes grises, pattes longues, au-dessus du littoral²⁴.

Ce passage à l'âge adulte, qui inscrit plus nettement la jeune fille dans la catégorie sociale des femmes, est accompagné d'un certain malaise. Lorsqu'elle n'est pas animale, « son corps d'enfant – de jeune fille – est une entrave²⁵. » C'est à travers l'observation et l'analyse de l'autre, c'est-à-dire des animaux, mais aussi de sa mère Noé²⁶, que Mie soulage son anxiété et anticipe ce que le futur lui réserve. Émilie Drouin indique que c'est en empruntant le corps des bêtes que « Mie apprivoisera et accompagnera la transformation de son propre corps et de son propre rôle au sein du clan et de la lignée féminine dont elle est issue²⁷ ». Même si le récit de Wilhelmy se déroule dans un lieu imaginaire qui tranche avec notre réalité notamment en raison des normes et des mœurs

22. À la manière d'un texte issu du genre du réalisme magique, le texte présente les transformations animales de Mie comme une réalité. Toutefois, comme le signale Scott Powers, « une seule phrase plus loin laisse croire qu'il s'agit d'un travail d'imagination » (Scott Powers, « L'écoféminisme d'Audrée Wilhelmy. Le "devenir-animal" de la femme dans *Le Corps des bêtes* [2017] », dans Sara Buekens et Julien Defraye [dir.], *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 287).

23. Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, op. cit., p. 11.

24. *Id.*

25. *Ibid.*, p. 40.

26. « Il lui faut regarder Noé et apprendre les mécanismes de son corps pour deviner l'avenir du sien » (*ibid.*, p. 44).

27. Émilie Drouin, « Récit d'héritage, de transmission et de passation : l'expérience corporelle et la construction identitaire dans *Le corps des bêtes* », *@analyses*, vol. 17, n° 1 (2023), p. 52.

atypiques qu'il présente²⁸, celui-ci partage tout de même certains rôles sexuels qui reflètent les traditions patriarcales du monde réel. Par exemple, chez les Borya, c'est Sebastian-Benedikt, le père de Mie, qui subvient aux besoins de sa famille en allant à la chasse et, bien qu'elle ne le fasse pas réellement, c'est la grand-mère qui est chargée de s'occuper des enfants. Scott Powers avance que la communion de Mie avec les animaux est « libérat[rice]²⁹ », car l'action de « s'étendre sur plusieurs corps » la libère des contraintes sexuelles féminines³⁰. Qui plus est, ses métamorphoses lui permettent de contacter son animalité en transcendant les barrières de son humanité. À un certain point du récit, les expériences extracorporelles de la jeune fille subliment les limitations imposées par son enveloppe charnelle tandis que sa conscience s'étend au-delà des frontières du possible. Devenant, par le biais du rêve, la plage où sa famille a élu domicile, Mie développe une nouvelle sensibilité qui se distingue des transmutations animales qu'elle a vécues auparavant. Si ses métamorphoses lui donnent accès à de nouvelles connaissances, principalement érotiques, sa transformation onirique la rend supraconsciente : « Son corps en plage ressent tout. Autour du nombril, les petits frères cuisent les lièvres sur des braises de bois mort. Son père marche dans la forêt des cheveux [...]. Des animaux foulent ses dunes³¹. » Contactant simultanément plusieurs réalités qui ne sont normalement pas accessibles aux humains, Mie découvre des dimensions inexplorées de son être et en vient à avoir des réalisations qui faciliteront sa transition vers l'âge adulte.

La lecture du texte ne permettant pas de déterminer si les transformations animales de Mie sont réelles ou figurées, le devenir-animal de la jeune fille reste sujet à interprétation. Néanmoins, pour le dire avec Gilles Deleuze et Félix Guattari, « [l]e devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient ; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel³². » L'ascèse effectuée par Mie amène la jeune fille à faire l'expérience de l'autre, et c'est en empruntant ces « psychismes animaux singuliers³³ » qu'elle parvient à se voir avec de nouveaux yeux. Cependant, ce

28. L'inceste, qui est un tabou dans presque toutes les civilisations humaines, semble y être acceptable. En plus de Mie qui demande à Osip, son oncle, de lui apprendre à avoir des relations sexuelles, Osip a longtemps ressenti du désir pour sa propre mère qui aurait « fait la Grande Faveur » à son frère Sebastian-Benedikt (Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, *op. cit.*, p. 18).

29. Scott Powers, *art. cit.*, p. 289.

30. *Id.*

31. Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, *op. cit.*, p. 45.

32. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 291.

33. Anne Simon, « La zoopoétique, une approche émergente : le cas du roman », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 328 (2017), p. 79.

processus ascétique implique une forme de mépris du corps. Sa transformation, se déployant « au niveau “moléculaire”³⁴ », est imperceptible pour les autres membres de sa famille, mais aussi pour les lecteurs et lectrices. Malgré les nombreux moments où elle possède le corps des animaux et où elle en ressort métamorphosée, le corps de Mie, quant à lui, reste plutôt effacé de la narration. La plupart de ses expériences de transcendance s’effectuent alors que Mie est couchée dans sa chambre, située dans le phare où vit sa famille. Ainsi, considérant que le corps est le point d’ancrage au travers duquel l’être humain peut explorer et manifester sa sensibilité existentielle et que le devenir-animal, imaginé ou non, demeure une expérience désincarnée chez Mie, sa transformation reste essentiellement intérieure et subjective. Qui plus est, la sphère corporelle est éjectée de la narration et reléguée à un rôle secondaire quand, pourtant, la découverte de la sexualité est centrale au récit. Les voyages extracorporels de Mie, bien qu’ils l’amènent à développer de nouvelles perspectives sur elle-même, ne l’encouragent toutefois pas à effectuer une réappropriation féministe de son corps. Si le texte suggère la présence de pratiques masturbatoires chez Mie, il reste que celles-ci sont marginales par rapport à ses transformations animales. « [E]lle sait les corps des animaux, mais elle ignore tout du sien³⁵. » Cette méconnaissance de son corps et de sa sexualité, bien qu’elle puisse s’expliquer par son jeune âge, demeure symptomatique de la nature patriarcale de sa société. Selon Adrienne Rich, qui s’appuie sur les travaux de Kathleen Gough, l’une des caractéristiques de la domination masculine réside dans le pouvoir de priver les femmes de leur propre sexualité tout en leur imposant celle des hommes³⁶. Les explorations érotiques de Mie, peu axées sur la réelle découverte des plaisirs du corps, tournent plutôt autour du désir masculin ; quand elle ne se questionne pas à propos du « mâle [qui] la monte³⁷ », elle « essaie d’imaginer comment ça se passera, de quelle façon il la caressera au début, s’il ira vite ou s’il prendra son temps³⁸. » En somme, bien que le devenir-animal de Mie lui permette d’approfondir sa conscience de soi, cet exercice transcendantal ne conduit pas à une exploration corporelle significative. De surcroît, il ne favorise pas significativement l’émancipation de sa sexualité vis-à-vis de l’hégémonie masculine puisqu’en prenant possession du corps des bêtes, Mie

34. Denis Viennet, « Animal, animalité, devenir-animal : mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique », *Le Portique*, vol. 23 / 24 (2009).

35. Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, op. cit., p. 58.

36. Adrienne Rich, « Compulsory heterosexuality and lesbian existence », dans James Dean et Nancy Fischer (dir.), *Routledge International Handbook of Heterosexualities Studies*, Londres / New York, Routledge, 2020, p. 26.

37. Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, op. cit., p. 51.

38. *Ibid.*, p. 41.

observe et vit l'accouplement des animaux, ce qui écarte la possibilité d'une sexualité féminine indépendante des besoins et des désirs masculins.

Résistances animales

Au-delà de la sphère sexuelle, cette nouvelle forme de conscience est utile pour Mie lorsque vient le temps de comprendre les dynamiques de sa famille. Se fiant sur ses observations et ses expériences du monde naturel, Mie conclut qu'il n'y a pas de différences significatives entre les animaux et les humains ; son père, note-t-elle dans un cahier, est un lynx, son oncle, un hibou, mais Noé, elle, « lui échappe³⁹ ». Cette dernière n'est pas seulement indéchiffrable pour Mie, mais aussi pour tous les autres membres de sa famille. Les nombreuses descriptions de Noé au sein du texte la rapprochent presque toujours de la faune et de la flore : « [S]a peau ressemble à la livrée d'un léopard⁴⁰ » et des « marques zèbre ses fesses⁴¹ » ; « [s]es déplacements n'ont aucun sens, elle se dénude sa pudeur⁴² » et « [e]lle est toujours en mouvement⁴³ ». Selon Larochelle, l'incompréhension que ressentent les lecteurs et lectrices et les personnages eux-mêmes face à Noé est causée par son refus de se plier aux normes patriarcales et par son désir de vivre au-delà des attentes d'autrui⁴⁴. Dans les sociétés patriarcales et spécistes, où il est commun de hiérarchiser et de diviser les individus en fonction de leur appartenance au « *in-group* », terme qui fait référence aux groupes sociaux dominants⁴⁵, les femmes et les animaux sont nécessairement perçus comme « l'Autre⁴⁶ ». Cette altérisation des femmes et des animaux, comme le précisent maints discours écoféministes, les place dans une position de soumission où ceux-ci sont instrumentalisés et privés de leur agentivité et de leur individualité⁴⁷. Isolée dans sa cabane, Noé vit littéralement à l'écart des autres.

39. *Ibid.*, p. 88.

40. *Ibid.*, p. 35.

41. *Id.*

42. *Id.*

43. *Id.*

44. Marie-Hélène Larochelle, « Éthique et violence chez Audrée Wilhelmy », *@nahyses*, vol. 14, n° 2 (2019), p. 57.

45. Bien qu'il existe des intersections au sein des structures de pouvoir, les groupes dominants sont généralement constitués de personnes blanches, principalement masculines et hétérosexuelles, qui possèdent du capital économique et des privilèges sociaux (Rachel E. Silverman, « Stereotypes », dans Mary Kosut [dir.], *Encyclopedia of Gender in Media*, Washington, SAGE Publications, 2012, [s.p.]).

46. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I : les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949, [s.p.].

47. Matthew R. Calarco, *Animal Studies : The Key Concepts*, New York, Routledge, 2021, p. 77.

Cependant, chez Wilhelmy, cet isolement ne fait pas de Noé une victime⁴⁸, mais lui permet plutôt de résister au *statu quo* tout en se forgeant une nouvelle vie qui répond à ses besoins individuels⁴⁹. Pourtant, cela n'empêche pas les personnages masculins du récit, plus précisément Sevastian-Benedikt et Osip, d'entrer dans la cabane à leur guise afin de pénétrer Noé qui « ne bouge pas » et qui « a disparu de son corps⁵⁰ ». Sous cet angle, l'agentivité qu'exprime Noé en s'appropriant l'espace offert par sa cabane relève plus de la tentative que de l'aboutissement d'un processus émancipatoire. Son corps ne lui appartient vraisemblablement pas, mais elle semble indifférente à cette situation, car elle trouve dans la richesse de son esprit le moyen de résister. Ce faisant, Noé utilise ses habiletés créatrices pour matérialiser sa vérité intérieure.

Chez Noé, la liberté s'exprime par une reconstruction spatiale de son environnement, reconstruction qui passe par une forme d'appropriation des ressources naturelles qui sont à sa disposition. En effet, dans son refuge, Noé se fond avec son environnement. Ayant utilisé les murs de sa cabane pour dessiner des cartes, des forêts et des villes et pour retracer l'itinéraire qui l'a amenée jusque-là, Noé s'est créé un écosystème qui reproduit son monde intérieur. Lorsque Mie y met les pieds pour la première fois, elle réalise que sa mère a fait de sa cabane un véritable milieu naturel :

Elle perçoit les effluves d'herbes séchées, de fleurs, de colle, de champignons et de peaux. Puis ses yeux s'habituent à la pénombre et les murs gris paraissent, couverts de dessins effrités et tombés en poussière, délavés par les infiltrations, retracés et mouillés encore. Tout de suite, elle reconnaît la mer, ses cours et ses méandres qui sillonnent les planches. Elle distingue la forêt, les clairières, les sentiers vers les falaises, elle compte les pistes empruntées par Sevastian, la cache des frères, les creux du sable, les grottes⁵¹.

L'autre de Noé reproduit à plus petite échelle l'expérience immersive qu'offre la nature, y compris ses bêtes. Lors de sa visite, Mie tombe sur les créations de sa mère. Animaux-hybrides, les œuvres de Noé sont constituées de créations qu'elle a agencées à sa façon afin de recréer les membres de sa famille. « Une oie à gueule de renard », « [u]n faon avec des ailes de chauves-souris géantes », « une loutre-saumon »⁵² ne sont que quelques-unes des créations de Noé. Ces dernières, qui représentent les enfants et les conjoints de Noé, la

48. Audrée Wilhelmy mentionne en entrevue : « En fait, aucun de mes personnages féminins n'est une victime, dans aucun de mes livres. Je dirais que c'est probablement l'élément le plus important pour moi » (Patrick Bergeron, « Audrée Wilhelmy ou l'extension du domaine du conte », *art. cit.*, p. 18).

49. Scott Powers, *art. cit.*, p. 283 et p. 286.

50. Audrée Wilhelmy, *Le Corps des bêtes*, *op. cit.*, p. 42.

51. *Ibid.*, p. 133.

52. *Ibid.*, p. 134.

positionnent dans un rôle agentif et lui permettent d'être en contrôle de son environnement. « [R]eine au milieu d'elles toutes⁵³ », Noé est au cœur de cet écosystème. De surcroît, aux yeux de Mie, la cabane n'est qu'une extension du corps de sa mère⁵⁴. Ainsi, à travers sa cabane, Noé prend de l'expansion dans l'espace et laisse une trace de son histoire et de ses voyages passés, faute de pouvoir habiter pleinement son enveloppe corporelle. La mère de Mie est loin de montrer de l'affection envers ses enfants comme lui dictent les rôles sexuels patriarcaux. Au contraire, en ne se pliant pas à la vision oppressive qui exige des mères qu'elles fassent passer les besoins de leurs enfants avant les leurs et qu'elles s'en occupent 24 heures sur 24, tout en se sentant épanouie dans ce rôle maternel⁵⁵, elle affirme plutôt sa propre vision de la parentalité, défiant ainsi les attentes traditionnelles de la société. À vrai dire, Noé communique la connexion qu'elle entretient avec sa famille à travers les animaux-hybrides qu'elle a créés. La cabane de Noé, sorte de sanctuaire naturel, donne accès à son monde intérieur, c'est-à-dire là où elle est libre d'exister comme elle l'entend. Se plaçant au centre de son récit personnel, Noé illustre, par ses créations, ses perceptions bien singulières du monde qui l'entoure.

Qu'il s'agisse du devenir-animal que Mie effectue en prenant possession du corps des bêtes ou du processus d'émancipation que Noé met en branle en faisant de sa cabane une extension du monde naturel, les deux femmes, si elles trouvent une forme de résistance à travers leur relation à la nature, ne sont pas sans exercer une certaine domination sur leur environnement. Les animaux, par leur incapacité inhérente à consentir, deviennent les instruments par lesquels Noé et Mie cherchent à compléter leur quête existentielle. Les figures sculptées par Noé, par exemple, constituent un exemple éloquent de la manière dont celle-ci prive les animaux et, dans ce cas-ci, les cadavres fauniques de la dignité qui leur est due. Cette démarche, à mon sens, s'inscrit en continuité avec les dynamiques patriarcales et androcentriques où les êtres plus vulnérables sont subordonnés et réduits au silence, étant utilisés à des fins humaines. Aussi, dans *Le Corps des bêtes* comme dans *Blanc résine*, le corps féminin, rejeté ou désincarné, demeure subjugué par les pressions culturelles patriarcales, même lorsque les personnages trouvent refuge dans la nature. Cette immersion, offrant un espace de liberté, ne dissout pas entièrement les rapports de domination sur la faune et la flore, puisque les personnages peuvent manipuler et utiliser la nature selon leur volonté, en pensée comme

53. *Id.*

54. Rachel Bouvet et Noémie Dubé, « Cartographie des frontières floues dans l'œuvre d'Audrée Wilhelmy », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17 (2021), p. 130.

55. Fiona Joy Green, « Feminist Mothering », dans Lynn O'Brien Hallstein, Andrea O'Reilly et Melinda Vandenberg Giles (dir.), *The Routledge Companion to Motherhood*, New York, Routledge, 2020, p. 38.

en action. Le refus du corps est manifeste chez les personnages féminins : Noé est aliénée à son propre corps, Mie se dissocie mentalement de son corps en transformation et Daá ne fait plus de distinction entre son corps et la nature environnante. Cette dynamique révèle une oppression persistante de la nature, qui est ici exploitée comme un outil de rédemption ou de transformation personnelle. Même si les protagonistes trouvent une certaine harmonie dans leur interaction avec la nature, elles perpétuent des rapports de domination similaires à ceux qu'elles subissent en tant que femmes. La nature est ainsi réduite à un miroir de leurs propres luttes, un espace où elles exercent une forme de contrôle et d'appropriation. Cela renforce l'idée qu'il existe une persistance des hiérarchies et des dominations, non seulement entre le corps et l'esprit, mais aussi entre les êtres humains et le monde naturel. En fin de compte, les personnages ne parviennent pas à échapper complètement aux paradigmes d'oppression, transférant simplement leur besoin de domination sur un autre domaine, soit celui de la nature. Symboliquement privées de ce corps qu'elles n'habitent pas véritablement, les trois femmes cherchent donc à s'incarner à travers le monde naturel, colonisant par le fait même cet espace ainsi que les animaux qui y vivent.

Daá et l'archétype de la femme-forêt

Wilhelmy précise que les personnages de Noé et de Daá, protagoniste de *Blanc résine*, « suivent les règles d'un cycle qui dépasse les codes humains, leur univers fonctionne selon les mêmes lois qui régissent le mouvement des sols, l'écoulement des eaux, la croissance et la chute des arbres⁵⁶ ». Si cela se manifeste, chez Noé, par la construction d'un microcosme qui affiche les liens qu'elle entretient avec les éléments et les êtres de son environnement, cela se révèle, chez Daá, par le biais de la relation fusionnelle et charnelle qu'elle cultive avec la nature. Dès les premières pages de *Blanc résine*, il est manifeste que Daá perçoit le monde naturel comme une extension d'elle-même. Orpheline et laissée aux bons soins des vingt-quatre sœurs du couvent de Sainte-Sainte-Anne, Daá n'a pour unique famille que les arbres et les animaux qui peuplent la forêt qui abrite l'établissement monastique. Au début du récit, Daá n'est qu'une jeune fille, mais déjà, elle fait référence aux animaux de la forêt en les appelant sa « fratrie mammifère⁵⁷ ». L'utilisation du terme « fratrie », issu du champ lexical de la famille, sous-entend que les bêtes qui vivent en périphérie du couvent revêtent une place éminente dans l'existence de l'enfant. De même, celle-ci fait référence à la forêt en la nommant sa « maison taïga⁵⁸ ». Utilisant l'expres-

56. Patrick Bergeron, « Anamorphose du conte. Entretien avec Audrée Wilhelmy », *art. cit.*, p. 206.

57. Audrée Wilhelmy, *Blanc résine*, *op. cit.*, p. 18.

58. *Ibid.*, p. 24.

sion « Ina Maka⁵⁹ » pour désigner la Terre-mère, Daã exprime clairement que la nature est sa famille et évoque ainsi la conception autochtone des relations à la nature. Ses mères sont des « louves », des « chiennes », des « chattes »⁶⁰. La jeune fille, qui deviendra éventuellement la mère de Noé, est construite comme le serait une figure mythologique. Wilhelmy précise :

[D]ans l'espèce de mythologie que je suis en train de construire, je n'avais pas envie de remonter très loin. La grand-mère [de Noé], c'est la nature, le grand-père [de Noé], c'est le ciel ; il n'y a plus de possibilité d'aller plus loin. Donc pour moi, ça met un début à l'univers que je construis. Ces aspects étaient très importants et se lient nécessairement au sacré, puisque c'est comme un récit de fondation⁶¹.

En ce sens, Daã et Laure, son conjoint, sont la genèse de l'univers mis en scène dans *Blanc résine* et *Le Corps des bêtes*. Née de la nature et du ciel, Daã est autant humaine qu'elle est animale ou boréale. « [J]e n'ai pas de pelage, juste du duvet d'oiseau naissant, de la mousse de roche⁶² », s'exclame-t-elle. Dotée d'une puissance et d'un ancrage intérieur surprenants, la jeune fille statue qu'elle ne se soumettra pas aux exigences oppressives de la société patriarcale : « Ils ne m'effraient pas, ceux qui ont blessé mes mères, ceux qui ravagent les femmes : je suis plus solide qu'eux, je tiens de Nunak⁶³, ma grand-mère territoire, force farouche endormie⁶⁴. » À de nombreuses autres reprises, Daã se prononce contre les forces dominantes qui tentent de la soumettre à leur vision répressive du monde. Voix de la nature et des femmes, l'héroïne de *Blanc résine* affirme, à travers sa relation symbiotique avec son environnement, son émancipation des normes patriarcales et colonisatrices qui essaient constamment de la rendre plus conforme aux attentes sociales. Or, cette communion avec la nature, qui semble moins métaphorique chez Daã que chez ses descendantes, mène à un effacement du corps féminin et de ses particularités idiosyncratiques. En se fondant dans le monde naturel, la jeune femme atteint une forme de liberté spirituelle en ce qu'elle échappe aux contraintes imposées par la société contemporaine, mais elle rejette les potentialités émancipatoires qui peuvent découler d'une réappropriation féministe de son corps. Cette fusion avec la nature, bien qu'elle relève, il me semble, d'une relation plus symétrique entre les êtres humains et non-humains, se fait au détriment de son individualité.

59. Le lexique mis à la disposition des lecteurs et lectrices dans *Blanc résine* indique que ce terme est constitué de mots d'origine autochtone provenant de la culture des Sioux lakota (*ibid.*, p. 391).

60. *Ibid.*, p. 135.

61. Patrick Bergeron, « Audrée Wilhelmy ou l'extension du domaine du conte », *art. cit.*, p. 20.

62. Audrée Wilhelmy, *Blanc résine*, *op. cit.*, p. 36.

63. « Nunak » est un mot wendat qui signifie « la terre » (*ibid.*, p. 392).

64. *Ibid.*, p. 85.

Néanmoins, la perspective à laquelle nous avons accès en tant que lecteurs et lectrices est celle de Daā, et non celle des espèces non humaines. Cette dernière, profondément convaincue de la véracité du lien qu'elle partage avec le monde naturel, s'exprime ainsi à la place de celui-ci. Pourtant, pour faire écho aux écrits de Vinciane Despret cités plus tôt, considérant que les animaux et les plantes ont leur propre façon de ressentir le monde, il est essentiel de reconnaître que cette fusion implique également une forme de projection anthropomorphique de la part de Daā. Cette vision de la communion avec la nature, où Daā et la nature sont rapprochées et amalgamées jusqu'à ne devenir qu'une seule entité, n'est pas sans rappeler certaines conceptions essentialistes selon lesquelles les femmes sont intrinsèquement liées à la terre, aux cycles de la vie et à la reproduction. Aussi, en comparant le récit de Daā à celui de Laure, il est possible de remarquer que celle-ci semble enfermée dans le rôle de la femme-forêt. En effet, le point de vue de la jeune femme est mis en parallèle avec celui de son compagnon qui, contrairement à elle, est loin de se sentir bien dans la forêt. Au contraire, celui qui deviendra son conjoint se distingue, dès le début du roman, par la blancheur éclatante de sa peau qui est due, apprend-on, à son albinisme et par son séjour dans la grande ville où il est formé pour devenir médecin.

Le couple Laure-Daā présente de multiples oppositions : tandis que Daā est associée au sexe féminin, à la nature et aux traditions ancestrales autochtones, notamment les médecines dites naturelles, Laure est quant à lui associé à la masculinité, à la culture et à la blancheur. De fait, bien que Wilhelmy ne mentionne pas explicitement que le personnage de Daā soit autochtone, les lecteurs et lectrices l'infèrent lorsqu'il est fait mention de sa peau « brune⁶⁵ », de son « espèce⁶⁶ » et de son appartenance au clan de l'ours. De plus, plusieurs mots qu'emploie Daā (« misartaq », « nunak », « ookpik ») signalent son appartenance à une autre nation. Tandis que l'ensemble des personnages parlent des langues européennes (français, anglais, russe), celle-ci utilise souvent des mots d'origine autochtone pour lesquels l'écrivaine a cru bon d'intégrer un lexique. Nicole Smedley indique que

Daā mélange le français avec l'inuktitut, l'abénaquis, l'atikamekw, l'innu-aimun et le wendat, qui sont toutes des langues autochtones qui étaient parlées ou qui sont actuellement parlées dans ou proche du territoire du Québec actuel. De plus, ces langues sont toutes mélangées de façon indifférenciée, comme si elles étaient toutes équivalentes ou interchangeables⁶⁷.

65. *Ibid.*, p. 36.

66. *Ibid.*, p. 140.

67. Nicole Smedley, *op. cit.*, p. 22.

Agissant comme une véritable femme-forêt, Daá refuse de se plier aux exigences de sa société : son corps et ses cheveux sont souvent sales et couverts de feuilles, d'épines d'arbres et de terre. Tout au long de sa vie, Daá passe la plupart de son temps en forêt où elle apprend le nom des plantes ainsi que leurs vertus médicinales. Selon Smedley, l'apparence de Daá et son comportement, qui met souvent l'accent sur son animalité, contribuent à la reconduction du « stéréotype du sauvage⁶⁸ » selon lequel les personnes autochtones sont « des hommes primaux non civilisés [...] appartenant à une culture sauvage⁶⁹ ». Ce stéréotype, enraciné dans des représentations coloniales, perpétue une vision dénigrante qui réduit les peuples autochtones à une image primitive et indomptée. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'elle emménage avec Laure ; les comportements de Daá, si Laure les trouve initialement charmants, sont perçus négativement par ce dernier lorsque les autres habitants et habitantes du village commencent à les remarquer. L'une des scènes finales du texte, pendant laquelle l'attitude désinvolte de Daá mène à la mort de ses deux enfants, renforce cette conception raciste.

Même si certaines caractéristiques du personnage de Daá sont critiquables, notamment lorsque l'on s'intéresse à ses rapprochements des stéréotypes raciaux et de genre, Wilhelmy explique, en entrevue, que ses textes sont ouverts à interprétation : « [L]e lecteur peut en faire la lecture qu'il veut⁷⁰. » Ainsi, effectuer une lecture résistante de ses œuvres, comme le propose Judith Fetterley⁷¹, pourrait permettre de défier les schèmes dominants de la collectivité qui influencent l'interprétation que se font les lecteurs et lectrices. Ce faisant, il devient possible de voir comment Daá rejette les normes occidentales en refusant de s'y plier, mais aussi l'idéologie anthropocentrique qui refuse de reconnaître l'intelligence des espèces non humaines et des éléments naturels.

Sanctuaire de résistance

Par l'entremise de ses personnages féminins, Audrée Wilhelmy subvertit les rôles sexuels auxquels sont traditionnellement assujetties les femmes. Toutes les trois héritières de formes de connaissances non coloniales qu'elles ont pu acquérir en faisant fi du dualisme qui oppose la nature à la culture, Noé, Mie et Daá sont des femmes libres et inapprivoisables. Pour elles, le monde naturel est un lieu sécuritaire qui leur permet d'être elles-mêmes en matérialisant

68. *Ibid.*, p. 23.

69. Devon A. Mihsuah cité dans *ibid.*, p. 19.

70. Patrick Bergeron, « Audrée Wilhelmy ou l'extension du domaine du conte », *art. cit.*, p. 20.

71. Selon Judith Fetterley, pour être en mesure de faire une lecture féministe d'un texte, il faut nécessairement refuser de consentir aux visions masculines et, par extension, colonialistes qui nous ont été transmises (Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978).

l'invisible, en rendant manifeste ce qui est caché. Si, chez Mie, cela prend la forme d'expérimentations érotiques, cela se transforme chez Noé en une fusion avec son environnement qui lui permet d'être la créatrice de sa réalité; chez Daã, il s'agit plutôt d'une façon de se tenir loin des limitations imposées par les sociétés patriarco-capitalistes. La nature et les bêtes qu'elle héberge deviennent ainsi un lieu d'affirmation et de résistance féministes pour les héroïnes de Wilhelmy, un espace où elles peuvent exprimer leur autonomie et leur sens de l'agentivité. Le monde naturel se révèle alors être un allié puissant dans la quête de ces femmes pour une existence authentique et émancipée, même si la quête féministe des protagonistes entraîne une forme de domination sur la faune et la flore. Dans *Le Corps des bêtes*, par exemple, même si Mie et Noé résistent aux attentes culturelles qui affectent les femmes, cette résistance reste en grande partie symbolique et se manifeste surtout dans leur capacité à transcender leur corporalité. Bien que leur corps demeure prisonnier des constructions sociales et des attentes culturelles, il trouve néanmoins une certaine liberté dans la nature. Le monde naturel, en tant qu'espace non humanisé et dépourvu de jugement, devient pour Mie et Noé un lieu où elles peuvent redéfinir leur rapport à leur corps. En se fondant dans les éléments naturels, elles transcendent les limitations imposées par la société et retrouvent une forme d'harmonie et d'agentivité. Noé, visiblement aliénée et étrangère à son enveloppe corporelle que l'on sait profondément traumatisée⁷², parvient à donner un sens à son existence en réorganisant le monde qui l'entoure en faisant de la faune et la flore la matière première de ses créations artistiques. Mie, en décalage avec son corps qui exhibe les premiers signes de la puberté, se dissocie mentalement de celui-ci afin de devenir animale et, ce faisant, elle devient en mesure de poser un nouveau regard sur elle-même et sur les changements qui s'opèrent en elle. Ainsi, même si elles évoluent dans un contexte où elles ne sont pas encouragées à habiter leur corps et où la séparation entre le corps et l'esprit est normalisée, Mie et Noé réussissent à réintégrer ces deux dimensions de leur être grâce à leur relation privilégiée avec la nature. Dans *Blanc résine*, Daã ne reconnaît pas le monde naturel qui l'entoure comme altérité; pour la jeune femme, il n'y a pas de réelles distinctions entre son corps et la forêt dans laquelle elle évolue. Par conséquent, le corps de Daã se perd dans le paysage narratif de Wilhelmy, car l'expérience qu'elle fait de sa corporalité, et par extension d'elle-même, demeure indissociable de son environnement. Cependant, la question demeure: pourquoi ce processus d'émancipation s'accompagne-t-il d'une mise à l'écart, voire d'un rejet du corps? Est-ce une façon pour l'autrice de résister à la réduction historique des femmes à leur corps? Admettant que cette dichotomie entre émancipation et retrait corporel soit

72. Dans *Oss*, Wilhelmy raconte l'histoire de Noé avant que celle-ci ne devienne la mère de Mie (Audrée Wilhelmy, *Oss*, Montréal, Leméac, 2011).

le reflet des tentatives de l'autrice de transcender les limitations historiques imposées aux femmes qui ont longtemps été réduites à leur corps, il reste qu'il est difficile de concevoir qu'une libération authentique puisse avoir lieu si elle exclut une partie fondamentale de l'expérience humaine, soit celle du corps vivant et incarné. Similairement, les biais racistes et essentialistes présents dans *Le Corps des bêtes* et *Blanc résine* suggèrent que l'exploration de la relation avec la nature est souvent filtrée à travers des prismes culturels qui favorisent une vision eurocentrique et ancrée dans des idéaux patriarcaux. En somme, bien que les personnages féminins de Wilhelmy soient agentifs, leurs interactions avec le monde naturel invitent à interroger les limites et les contradictions de leur quête d'émancipation qui, signalons-le, renvoie à plusieurs incohérences qui se manifestent également dans les revendications féministes et écologiques du monde réel.

Références

- BANTING, Pamela, « The Ontology and Epistemology of Walking: Animality in Karsten Heuer's *Being Caribou: Five Months on Foot with an Arctic Herd* », dans Ella SOPER et Nicholas BRADLEY (dir.), *Greening the Maple: Canadian Ecocriticism in Context*, Calgary, University of Calgary Press, 2013, p. 407-435.
- BERGERON, Patrick, « Anamorphose du conte. Entretien avec Audrée Wilhelmy », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17 (2021), p. 203-214.
- , « Audrée Wilhelmy ou l'extension du domaine du conte », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 159 (2020), p. 16-20.
- BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota Bene (Littérature[s]), 2004.
- BOUVET, Rachel et Noémie DUBÉ, « Cartographie des frontières floues dans l'œuvre d'Audrée Wilhelmy », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17 (2021), p. 121-141.
- BUELL, Lawrence, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and the Literary Imagination*, Malden, Wiley-Blackwell, 2005.
- CALARCO, Matthew R., *Animal Studies: The Key Concepts*, New York, Routledge, 2021.
- COOPER, David E., *Senses of Mystery: Engaging with Nature and the Meaning of Life*, Londres, Routledge, 2018.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe I: les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DESPRET, Vinciane, « Afterword: It Is an Entire World That Has Disappeared », dans Thom van DOOREN, Deborah B. ROSE et Matthew CHRULEW (dir.), *Extinction Studies: Stories of Time, Death, and Generations*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 217-222.
- DROUIN, Émilie, « Récit d'héritage, de transmission et de passation: l'expérience corporelle et la construction identitaire dans *Le corps des bêtes* », *@nales*, vol. 17, n° 1 (2023), p. 49-59.
- FETTERLEY, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, « Le féminisme et le corps des femmes », *Pouvoirs*, vol. 2, n° 173 (2020), p. 63-73.
- GARCIA, Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2021.
- GREEN, Fiona Joy, « Feminist Mothering », dans Lynn O'BRIEN HALLSTEIN, Andrea O'REILLY et Melinda VANDENBELD GILES (dir.), *The Routledge Companion to Motherhood*, New York, Routledge, 2020, p. 36-50.
- HAYNES, Patrice, « Transcendence, Materialism, and the Reenchantment of Nature: Toward a Theological Materialism », dans Gillian HOWIE, J'annine JOBLING (dir.), *Women and the Divine: Touching Transcendence*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 55-78.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, « Éthique et violence chez Audrée Wilhelmy », *@nalyse*, vol. 14, n° 2 (2019), p. 49-59.
- , « RAS-LE-BOL DU CARE: une appropriation des codes du conte », *Voix et images*, vol. 43, n° 3 (2018), p. 29-40.
- POWERS, Scott, « L'Écoféminisme d'Audrée Wilhelmy. Le "devenir-animal" de la femme dans *Le Corps des bêtes* (2017) », dans Sara BUEKENS et Julien DEFRAÏE (dir.), *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 277-296.
- RICH, Adrienne, « Compulsory heterosexuality and lesbian existence », dans James DEAN et Nancy FISCHER (dir.), *Routledge International Handbook of Heterosexualities Studies*, Londres / New York, Routledge, 2020, p. 21-47.
- SILVERMAN, Rachel E., « Stereotypes », dans Mary KOSUT (dir.), *Encyclopedia of Gender in Media*, Washington, SAGE Publications, 2012, [s.p.].
- SIMON, Anne, « La zoopoétique, une approche émergente: le cas du roman », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 328 (2017), p. 71-89.
- SMEDLEY, Nicole, *Les Personnages autochtones dans trois romans québécois contemporains: une représentation stéréotypée*, Mémoire de maîtrise, University of Waterloo, Waterloo, 2023.
- TUCKER, Mary Evelyn, « Conclusion: A Communion of Subjects and a Multiplicity of Intelligences », dans Paul WALDAU et Kimberley PATTON (dir.), *A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 645-647.
- VIENNET, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal: mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique », *Le Portique*, vol. 23 / 24 (2009).
- WILHELMY, Audrée, *Blanc résine*, Montréal, Leméac, 2023 [2019].
- , *Le Corps des bêtes*, Montréal, Leméac, 2017.
- , *Oss*, Montréal, Leméac, 2011.



Vers un *devenir-proie*?

Chasse et oppression dans *Le Lièvre d'Amérique* (2020) de Mireille Gagné¹

JULIEN DEFRAEYE

Dans *Le Lièvre d'Amérique*² (2020), dont le titre pointe vers le récit de chasse mythique *L'Élan d'Amérique* (1972) d'André Langevin³, Mireille Gagné narre la métamorphose quelque peu kafkaïenne de sa protagoniste : celle-ci ne se change non pas en « monstrueux insecte⁴ », à l'instar de Gregor Samsa, mais en lièvre – ou en hase, la femelle du lièvre⁵ –, à la suite d'une procédure d'altération de son génome, dans un futur transhumaniste que l'on nous présente comme prochainement envisageable. Dans ce roman / journal, la plupart des entrées sont datées par rapport au jour J de l'intervention⁶, balise temporelle qui marque l'enclenchement du processus de mutation. Diane, dont le prénom renvoie à la déesse de la chasse dans la mythologie romaine, note les transformations physiques liées à l'opération, mais témoigne surtout d'un rapport

1. Cet article s'appuie sur des recherches financées par le Conseil de recherches en sciences humaines. *This publication draws on research supported by the Social Sciences and Humanities Research Council.*

2. Mireille Gagné, *Le Lièvre d'Amérique*, Chicoutimi, La Peuplade (Roman), 2020.

3. André Langevin, *L'Élan d'Amérique*, Paris, Le Cercle du Livre de France, 1972. Dans un entretien livré en novembre 2023, Mireille Gagné me confiait toutefois ne pas avoir lu le roman d'André Langevin avant l'écriture du *Lièvre d'Amérique*.

4. Le roman de Franz Kafka, intitulé *Die Verwandlung* (1915) en allemand, utilise le terme « *Ungeziefer* », soit « vermine » ou « animal nuisible » en français. La plupart des éditions ont opté pour « monstrueux insecte », bien que cette traduction soit toujours sujette à débat.

5. Il est intéressant de souligner que le terme « hase » n'est pas employé par l'autrice (à l'exception de deux occurrences dans le chapitre « La reproduction » [Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 71-72], dans lequel l'autrice décrit les mécanismes très genrés qui régissent la saison de reproduction du lièvre d'Amérique), malgré le fait que la protagoniste Diane soit clairement identifiée comme un personnage féminin.

6. Sans toutefois respecter une chronologie linéaire, les entrées tirées des notes consignées à la demande des médecins lors de la période de convalescence de la narratrice sont titrées pour une grande partie « J-X » ou « J+X », en rapport à la date de l'opération de modification de son génome.

changeant à son environnement, professionnel notamment, ainsi que dans sa relation à l'altérité masculine. Si *L'Élan d'Amérique* de Langevin mettait en récit la domination de l'homme sur la bête à travers le personnage d'Antoine, le guide, mais aussi celui de Mr. Peabody, le riche américain à la recherche de son trophée, *Le Lièvre d'Amérique* de Gagné subvertit les codes – certes très lâches – du « récit de chasse⁷ » en inscrivant non pas un prédateur humain et masculin comme personnage central de son intrigue, mais sa proie, une femme partiellement animalisée. Gagné, dans cette perspective éco- et zooféministe engagée, met en parallèle et dénonce ainsi par le biais de l'imaginaire certains des mécanismes hégémoniques qui font à la fois pression sur les femmes et les animaux. Elle propose également de réfléchir à d'autres questionnements très actuels du rapport du sujet à la nature et, plus précisément, à l'altérité animale, notamment en ce qui concerne les espèces en voie de disparition, ou encore le carnisme. Dans mon analyse du *Lièvre d'Amérique* de Mireille Gagné, je me penche sur ce « nouveau » personnage de fiction – la proie – ainsi que sur les questionnements éthiques qui conditionnent son rapport au monde.

Mettre en récit un *devenir-proie*

Dans *L'Animal et la mort* (2021), étude diachronique portant sur l'évolution des pratiques de chasse, l'anthropologue Charles Stépanoff, développant indirectement les théories sur le « devenir-animal⁸ » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, évoque un « devenir-prédateur⁹ ». Selon lui, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un repositionnement philosophique du chasseur face à l'altérité animale aurait graduellement exclu la chasse des occupations dites « nobles », en la rejetant comme une pratique de subsistance, de nécessité, voire barbare, plaçant un chasseur qualifié d'« effréné¹⁰ », de dominant sanguinaire, au sommet de la chaîne alimentaire. S'il s'agit bien là d'une des postures dénoncées dans *Le Lièvre d'Amérique*, notamment à travers la figure paternelle, Mireille Gagné nous donne avant tout accès dans son roman au processus parallèle, que l'on

7. Les tentatives de théorisation littéraire ou de définition du « récit de chasse » ne font pour le moment pas autorité ou consensus, bien que les travaux sur le sujet, stimulés entre autres par le récent foisonnement des études zoopoétiques, commencent à percer et à se multiplier. Pour une étude représentative des avancées en la matière, on consultera la thèse de doctorat de Christian Guay-Poliquin, *Raconter la chasse. Enjeux du récit cynégétique dans les arts narratifs européens et nord-américains depuis la seconde moitié du xx^e siècle* (Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2023 ; voir <https://archipel.uqam.ca/17392/>).

8. Consulter le chapitre 10 « 1730 - Devenir intense, devenir-animal, devenir imperceptible... » de l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 284-380).

9. Charles Stépanoff, *L'Animal et la mort. Chasses, modernité et crise du sauvage*, Paris, La Découverte (Sciences sociales du vivant), 2021, p. 340.

10. *Id.*

pourrait qualifier de *devenir-proie*, et qui implique pour la narratrice nettement plus qu'une « déterritorialisation » – pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari – qui la mènerait simplement à réévaluer sa place au sein de son milieu.

À la suite de l'opération et à la demande des médecins¹¹, la narratrice, Diane, relève les changements qu'elle observe sur son corps au fil des jours : « [S]a peau a rousselé [...], sur le nez et les joues », « [s]es yeux [sont] plus espacés », et « elle détecte un poil roux sur son pubis, alors que sa toison a toujours été très pâle. Bizarre¹². » Les altérations les plus marquantes se situent pourtant au niveau de ses aptitudes : « [S]es yeux ont l'air plus vifs que d'habitude¹³, » « [e]lle se surprend de la puissance soudaine de ses jambes¹⁴ » et dort de moins en moins, jusqu'à se demander au réveil, à J+5 : « A-t-elle véritablement dormi¹⁵ ? » Bien que la modification de son génome soit parfois comparée à un « virus¹⁶ », laissant penser à une possible contamination subie par son organisme, la narratrice évoque paradoxalement une véritable « renaissance¹⁷ », comparant les raideurs de son corps à celles d'« [u]n bébé naissant encore incapable de se déplier¹⁸ », elle qui estime jouer « depuis toujours [...] le rôle d'une poupée de porcelaine sur le point d'être échappée des mains d'une enfant¹⁹ ».

Comme le souligne Diane, ces changements morphologiques post-opératoires la rapprochent progressivement du lièvre d'Amérique, ce qui la réinscrit *ipso facto*, du moins en partie, dans le règne animal, mais lui confère surtout le statut de proie qui correspond à cette espèce. Une entrée complète, intitulée « Les prédateurs », est consacrée à cette anatomie particulière du lièvre d'Amérique, résultat d'années d'évolution en matière de fuite face aux prédateurs :

Le lièvre d'Amérique tente en permanence d'échapper à ses nombreux prédateurs, notamment en comptant sur sa vue à trois-cent-soixante degrés, ses grandes oreilles à l'ouïe très fine et sa morphologie particulièrement adaptée à la course. Ses longues et puissantes pattes arrière, repliées sous son corps, lui permettent de bondir à tout moment sur une distance de près de trois mètres. Il peut également se déplacer à une vitesse atteignant quatre-vingts kilomètres-heure. S'il se sent

11. « – Il y aura certainement plusieurs effets secondaires, physiques ou émotionnels, que je vous invite à noter de manière méthodique tout au long de votre rétablissement. Certains vous paraîtront étranges ou en dehors de la liste des effets signalés. C'est très important de nous en faire part » (Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 28).

12. *Ibid.*, p. 33-34.

13. *Ibid.*, p. 10.

14. *Ibid.*, p. 11.

15. *Ibid.*, p. 97.

16. *Ibid.*, p. 11.

17. *Ibid.*, p. 130.

18. *Ibid.*, p. 31.

19. *Ibid.*, p. 32.

menacé, le lièvre d'Amérique fige sur place pour tirer avantage de sa fourrure camouflante [*sic*]. Toutefois, sa principale stratégie de survie consiste à rester en vue d'un ou plusieurs refuges possibles. S'il repère un danger, il ne crie pas, mais tape rapidement le sol du pied. Une fois qu'il est capturé et qu'il craint pour sa vie, il pousse un glapisement puissant rappelant les pleurs d'un bébé, qui surprend parfois les chasseurs au point qu'ils le laissent filer entre leurs mains. En cas d'alerte, le lièvre est capable de demeurer immobile très longtemps, ne prenant la fuite qu'au dernier moment, en zigzaguant pour dérouter le poursuivant ou en bondissant très haut. Certains affirment même qu'il lui arrive de se casser les pattes arrière alors qu'il tente de décamper trop promptement. Très rares sont les lièvres qui survivent plus de 5 ans dans la nature²⁰.

La narratrice explique alors que, « [d]ès leur naissance, les lièvreteaux ont de la fourrure et les yeux ouverts. Ils sont ainsi déjà prêts à fuir à tout moment²¹. » *L'Élan d'Amérique* de Langevin correspondait à une fictionnalisation de la traque de la bête, certes parfois symbolique et abstraite; à l'inverse, *Le Lièvre d'Amérique* de Gagné est la mise en récit de la fuite d'une proie, c'est-à-dire, comme le rappelle José Ortega y Gasset, d'un animal dont « [l]e comportement [...] est intégralement inspiré par la conviction que sa vie est menacée²² ». Au récit de chasse du dominant se confronte ainsi le récit de la fuite du dominé, tous deux situés à chaque extrême du fil qui relie codage et décodage de l'environnement lors de la traque: la proie sème des indices, chiffre son passage sur le territoire, qu'il incombe au prédateur de savoir décrypter.

Revenant sur ses souvenirs d'adolescence sur l'Isle-aux-Grues, Diane souligne ainsi par analogie la « méthode » de son ami Eugène, qui, s'il s'oppose délibérément à la chasse, traque toutefois les espèces et documente leurs habitudes sur l'île dans ses travaux de naturaliste amateur. Il est ainsi particulièrement intéressant de mettre en parallèle le travail de documentation des espèces par Eugène et les notes prises par Diane lors de son rétablissement post-opératoire, des années plus tard, qui font elles-mêmes écho, à un niveau extradiégétique, au format choisi par Gagné pour son roman, celui du journal. Carlo Ginzburg, dans son ouvrage *Mythes, emblèmes, traces* (1986), rapproche de ce fait le domaine de la chasse de celui de la médecine, puisque la chasse possède, selon lui, une « sémiotique médicale²³ » dans l'art d'interpréter à partir

20. *Ibid.*, p. 49-50.

21. *Ibid.*, p. 72.

22. José Ortega y Gasset, *Méditations sur la chasse*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2006 [1942], p. 112.

23. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989 [1986], p. 232-233, cité par Isabelle Safa, « De la reconstitution du passé. La chasse comme métaphore de l'enquête dans quelques romans d'A. Dumas », dans Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy (dir.), *Histoires de chasse. Traces et traques dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2021, p. 60.

d'indices semés, à même le corps dans un cas, à même le territoire dans l'autre. Ainsi, on dépiste la maladie ou la proie. Les nombreuses entrées « scientifiques », agrémentées de noms d'espèces en latin, renforcent l'hypothèse d'une possible volonté de l'autrice d'asseoir son récit dans la sphère du réel et sur un savoir établi par le biais du langage²⁴, processus témoignant de la récente tendance à la « narrativisation des savoirs scientifiques²⁵ » qu'évoquent Ricardo Barontini et Pierre Schoentjes dans les récits contemporains explorant les manifestations du non-humain. La transformation de Diane en proie, amorcée dans sa jeune vie adulte, trouve justement quelques signes annonciateurs sur l'Isle-aux-Grues, dans les travaux pseudo-scientifiques d'Eugène pendant son adolescence. Lors d'une de leurs toutes premières interactions, Eugène, doté de son calepin et de son polaroid, initie Diane à ses pratiques de documentation des espèces d'oiseaux de l'Isle-aux-Grues et commence par prendre une photographie de Diane :

– [...] J'aimerais ça tenir un registre des oiseaux en voie de disparition. Tiens, je vais commencer par toi. C'est quoi ton prénom ?

Alors que je riaais, tu m'as prise en photo.

– C'est Diane. D-i-a-n-e.

Tu as attendu que la photo s'éclaircisse en la secouant dans les airs et tu l'as insérée dans ton cahier. En dessous, tu as écrit mon prénom en lettres moulées avec précision. J'étais officiellement en voie de disparition. Était-ce de bon augure²⁶ ?

La photographie est symbolique puisqu'elle pointe dès lors vers une vulnérabilité qui place par anticipation la narratrice dans une position de dominée, victime non seulement de l'oppression d'autres espèces sur le grand échiquier du monde animal, mais potentiellement condamnée à l'extinction. Ainsi photographiée, Diane devient objet, dernier témoignage de son espèce, et vit sur le moment « une micro-expérience de la mort²⁷ » – comme le dit Roland Barthes

24. On notera les recherches scientifiques extensives de l'auteure lors de la préparation de son manuscrit, dont elle fait part dans un entretien avec le journal *La Presse* : « J'avais écrit une quarantaine de pages sur cet univers un peu futuriste, j'expliquais la technique du ciseau moléculaire pour faire des modifications génétiques. Je suis allée loin dans la recherche, mais en fin de compte, j'ai enlevé beaucoup de détails et je trouve que ça donne de la force au récit. Ça reste nébuleux et cela résonne différemment selon les personnes » (Iris Gagnon-Paradis, « *Le Lièvre d'Amérique* : la transformation » [en ligne], *La Presse*, 23 août 2020 [<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-08-23/le-lievre-d-amerique-la-transformation.php>]). Sur le plan du langage, on notera également le parler authentique, puisque le roman est accompagné dans ses dernières pages d'un lexique des régionalismes de l'Isle-aux-Grues (Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 141).

25. Riccardo Barontini et Pierre Schoentjes, « Quand l'écologie s'impose en littérature », *Études*, n° 4092 (2022), p. 103.

26. Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 15.

27. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard (Cahiers du cinéma), 1980, p. 30.

dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980) –, mais probablement aussi une micro-expérience de la mort de l'espèce.

Cette potentielle disparition, déjà prédite dans la littérature par le truchement des travaux de l'adolescent, fait également écho à la disparition cette fois tangible du personnage d'Eugène lui-même, par noyade, et dont le corps n'est jamais retrouvé. Si Diane est très clairement identifiée comme une proie, dont le prédateur reste encore à définir, Eugène, à travers sa pratique du naturalisme scientifique, finit par s'intéresser à la chasse, « [p]as pour tuer ; plutôt pour étudier le comportement des bêtes²⁸ ». Il suit alors le père de Diane dans sa traque du petit gibier. Ce moment est un tournant dans le rapport du jeune garçon à l'altérité animale. Le père de Diane souligne, dès leurs premières battues, la capacité d'Eugène à « [r]élever les signes de la présence d'un lièvre : les ramilles nettement tranchées en biseau, les arbrisseaux à l'écorce rongée, les pistes dans la neige²⁹ ». Eugène réussit cependant à convaincre le père de Diane « de ne plus pratiquer de chasse fine [...] pour que déguerpissent les lièvres³⁰ ». Ces deux observations pointent vers une protection de Diane par anticipation, puisque cette dernière choisit dans la trame narrative située à l'âge adulte de mêler son ADN à celui du lièvre d'Amérique. Lors de leur poursuite du petit gibier, le père de Diane souligne ainsi le changement de posture – à la fois philosophique et physique – d'Eugène, qui marque un glissement du personnage face à l'altérité animale : Diane se rappelle qu'Eugène savait « prédire exactement où se terr[ai]ent les proies, comme un chien de chasse. Tu flairais le sang, la mort. Mon père disait en riant que ton corps pointait³¹ ». Elle rajoute : « On aurait dit que tes oreilles entendaient des sons que je ne captais pas³². » Dans la tension entre proie et prédateur, Eugène jouerait ainsi le rôle adjuvant du chien de chasse à qui, comme le rappelle Denis Thouard, le chasseur, ici le père de Diane, « délègue [...] sa perception du monde³³ », lui permettant d'accéder à la jouissance de son ultime puissance. Stépanoff rappelle également que l'adjectif « cynégétique », qui désigne toute activité relative à la chasse, tire son étymologie grecque de « mener les chiens³⁴ ». Eugène, à l'origine personnage diamétralement opposé aux pratiques de chasse, devient alors « un relais de [l]a sensibilité [du chasseur]³⁵ », et se place de ce fait en opposition à la narratrice, étant un instrument du processus de mise à mort bien qu'incapable d'assumer entièrement sa

28. Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 35.

29. *Id.*

30. *Id.*

31. *Id.*

32. *Ibid.*, p. 36.

33. Denis Thouard, « L'herméneutique comme cynégétique. Ouverture », dans Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy (dir.), *op. cit.*, p. 21.

34. Charles Stépanoff, *op. cit.*, p. 211.

35. Denis Thouard, *art. cit.*, p. 21.

place dans le règne animal. Après un épisode dans lequel Eugène intervient dans le processus de prédation et achève un autre lièvre, la mutation semble complète aux yeux de Diane, qui compare le regard d'Eugène à « deux balles de fusil³⁶ ».

Capitalisme prédateur, patriarcat et carnisme

Si *Le Lièvre d'Amérique* est ainsi le récit de la proie ou de la fuite de celle-ci, qui donc traque Diane et se positionne en tant que son ou ses prédateur(s) ? Le récit de Gagné s'ouvre, en exergue, sur une citation de *L'Abatis* (1943) de Félix-Antoine Savard, qui dénonce l'aliénation des moyens modernes de production :

Aujourd'hui, il y a beaucoup de machines. Autrefois, les bras travaillaient dur. Il fallait prévoir, économiser. C'était l'occupation du désir. On se contentait de peu. Mais ce peu avait du / un³⁷ prix parce qu'on le tirait presque entièrement de soi-même. Aujourd'hui, quand l'homme travaille, il pense à autre chose³⁸.

Dans son récit, partiellement inspiré par sa propre expérience de missionnaire en Abitibi, Savard relate les déboires des paysans de l'Isle-aux-Coudres, pour la plupart inadaptés à la politique du « retour à la terre » des années 1930, réponse des gouvernements québécois et fédéral à la crise économique qui faisait rage³⁹. Gagné place donc son récit dans une optique de dénonciation d'un rapport au travail changeant, mais dresse également un parallèle entre ce déplacement historique d'insulaires et son propre cheminement, puisque le parcours de Diane calque de très près celui de l'autrice, toutes deux parties d'une île pour s'implanter dans la métropole. Outre l'Isle-aux-Grues et la figure du père chasseur, c'est également l'épuisement professionnel, dont l'autrice fait part dans plusieurs entretiens⁴⁰, qui sert de point de rupture à la métamorphose

36. Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 40.

37. L'édition originale de 1943 indique « du », alors que la citation reprise dans *Le Lièvre d'Amérique* indique « un ». Il s'agit peut-être là d'une erreur de transcription. À noter que dans l'édition de 1949, dans la même collection, la formulation a changé pour : « Mais ce peu paraissait davantage... ».

38. Félix-Antoine Savard, *L'Abatis*, Montréal, Fides (La Collection du Nénuphar), 1943, p. 101, cité par Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 5.

39. Plusieurs « plans » se succèdent au courant des années 1930 et 1940 pour répondre à la crise économique : le plan fédéral Gordon (1932-1934) sera remplacé au niveau provincial par le plan Vautrin (1934-1937), qui sera suivi par les plans Rogers-Auger (1937-1939) et Bégin (1940-1949).

40. Dans un entretien au *Devoir* intitulé « “Le lièvre d'Amérique” : Mireille Gagné, “workaholic” enthousiaste », on peut lire que Mireille Gagné est « accro au boulot, jusqu'à en oublier sa santé. Depuis des mois, elle cumule de petits signes annonciateurs de son épuisement, sans même s'en rendre compte » (article d'Anne-Frédérique Hébert-Dolbec publié le 29 août 2020 [<https://www.ledevoir.com/lire/584906/fiction-quebecoise-mireille-gagne-i-workaholic-i-enthousiaste>]). Elle confie à *La Presse* : « Je suis une workaholic, on ne se le cachera pas, mais une workaholic enthousiaste. J'aime ça, clencher des tâches, faire plusieurs choses à la fois,

de Diane. Dans les chapitres prenant place au bureau, la narratrice témoigne d'une culture aliénante de la performance, qui se traduit dans le texte par une absence de ponctuation. À J-128, elle décrit une journée de travail classique :

Elle se réveille toujours à la même heure se douche s'habille se prépare déjeune s'en va travailler sept jours sur sept emprunte le même chemin ne parle à personne sauf si c'est pour exécuter une tâche sept jours sur sept ne possède aucune relation en dehors du travail fille unique ça fait au moins quinze ans qu'elle n'a pas vu ses parents ni ne leur a parlé bosse dur toute la journée sept jours sur sept exécute toujours davantage de tâches que les autres ne montre aucun signe de fatigue ni de défaite publiquement n'est jamais satisfaite de son travail⁴¹

Le manque de sommeil de Diane est une des raisons premières qui la poussent à vouloir se métamorphoser en lièvre d'Amérique, puisque cette espèce, comme elle l'explique dans la première entrée de son journal, « sommeille de façon intermittente, les yeux mi-ouverts, et demeure toujours aux aguets⁴² ». Il s'agit là d'un des effets escomptés de l'opération : « – Si le traitement fonctionne tel que prévu, vous allez constater les effets rapidement sur [...] vos habitudes de sommeil. Vous devriez dormir de moins en moins chaque nuit⁴³ », lui explique le médecin à J+2. Dormir moins et donc, potentiellement, travailler plus. Gagné invite ainsi indirectement à une réflexion sur notre mode de vie capitaliste – un capitalisme prédateur – qui pousse toujours à produire davantage, et dont les métaphores éculées sur la chaîne alimentaire et le règne animal sont les témoins. « L'humain pourra-t-il survivre à ça encore longtemps⁴⁴? » se demande la narratrice, devant son ordinateur, ses cent-vingt-huit courriels non lus et ses deux-cent-vingt-quatre notifications. Le capitalisme est ainsi un des prédateurs de ce récit, et se place comme une forme d'aliénation qui pousse la narratrice à explorer sa propre part d'altérité afin d'échapper à ses rouages. Ainsi, paradoxalement, en acceptant de se métamorphoser en lièvre d'Amérique et donc de se placer en tant que proie, la narratrice réussit à échapper au vortex de l'économie. Comme elle l'explique, le lièvre d'Amérique n'a « aucune valeur commerciale pour sa fourrure⁴⁵ », l'espèce étant circonscrite à un vulgaire gibier dont la viande est partagée de manière coutumière. Stépanoff le précise, « [l]e gibier, ça ne se vend pas⁴⁶ ».

je me sens accomplie. Mais l'an dernier, j'ai frappé un mur. Jusqu'où on se rend là-dedans? » (dans Iris Gagnon-Paradis, *art. cit.*).

41. Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 19.

42. *Ibid.*, p. 7.

43. *Ibid.*, p. 5.

44. *Ibid.*, p. 122.

45. *Ibid.*, p. 42.

46. Charles Stépanoff, *op. cit.*, p. 97. Dans son étude se focalisant majoritairement sur la chasse telle qu'elle est pratiquée dans l'Hexagone, Charles Stépanoff souligne que la viande

Dans *Le Lièvre d'Amérique*, les stratégies de représentation des relations entre hommes et femmes témoignent également d'une logique de prédation, ou du moins d'une hiérarchie de dominant à dominé, bien souvent d'un dominant à une dominée⁴⁷. L'incompréhension qui sépare le père chasseur, figure patriarcale, de celle – bientôt interespèce – de Diane, rappelle la lutte de Bellérophon contre sa chimère; la chimère, dont la monstrosité tient, comme le dit Jacques Derrida, «à [s]a multiplicité», et le Bellérophon, «celui qui suit [...] et persécute la bête, [...] poursui[t], [traque,] maîtrise et dompte l'animal⁴⁸». Les relations de Diane suivent, dans leur totalité, ce même rapport de force père-fille et ce, dès son adolescence. Sur l'Isle-aux-Grues, les pérégrinations naturalistes des deux adolescents – Eugène et Diane – les mènent tout naturellement à se rapprocher, jusqu'à ce qu'Eugène tente d'embrasser Diane, scène que la narratrice décrit comme les ultimes instants de la bête face au chasseur⁴⁹:

Tes yeux se sont alors levés lentement vers moi. Une ascension méticuleuse du regard. Cet instant où le prédateur prend conscience de sa force; la proie, de sa faiblesse. Trop tard. Je venais de capituler. Alors que tu approchais ton visage du mien, on a entendu un cri perçant. Brusquement, toute ton attention a été attirée ailleurs⁵⁰.

Diane, la proie, très proche d'être prise au piège posé par Eugène, se retrouve sauvée *in extremis* par le cri d'un autre animal, celui d'un aigle royal⁵¹, qui réussit à détourner l'attention d'Eugène. La scène pourrait être interprétée différemment: à travers cette métaphore censée représenter l'interaction comme une scène symbolique de prédation dans le royaume animal, Diane, admettant «capituler», semble dès lors perdre auprès d'Eugène toute sa qualité de proie. L'animal possédé ne procure alors plus la jouissance qu'il apportait à son prédateur lors

récoltée par les chasseurs est usuellement partagée gratuitement avec la communauté. L'anthropologue évoque «une économie du don de la viande sauvage» qui permet «d'entretenir des relations d'entraide et de solidarité dans l'espace rural dispersé du bocage» (*ibid.*, p. 97).

47. On notera également la rivalité qui oppose la narratrice à une de ses collègues: «Diane n'en peut plus [...] de cette femme à son travail de son entière perfection elle ne supporte plus sa présence la comparaison le fait qu'elle soit plus performante» (Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 113). C'est pourtant bien cette collègue qui, surprenant Diane s'apprêtant à se donner la mort sur son lieu de travail, lui transmet les coordonnées de la clinique «Génomixte», ayant elle-même subi une opération d'altération de son génome.

48. Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée (La Philosophie en effet), 2006.

49. Comme le note Fabienne Bercegol dans son article «La chasse et ses drames sous la plume des romancières du début du XIX^e siècle», la chasse a longtemps métaphorisé les rapports hommes-femmes et la violence conjugale dans la littérature (dans Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy [dir.], *op. cit.*, p. 37-56).

50. Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 38.

51. On notera également l'ironie de la situation, puisque les léporidés sont les proies principales de l'aigle royal.

de sa traque, et non dans la mort, que le chasseur repousse indéfiniment pour savourer son plaisir. Sur le moment, Eugène trouve dans l'aigle royal une proie de substitution pour continuer à éprouver l'excitation de la chasse.

À J+3, contre l'avis des médecins, Diane se rend à la salle de sport dans laquelle elle avait ses habitudes avant l'opération. Les « mâles alphas⁵² » sont là aussi clairement identifiés comme des prédateurs entrant ici en concurrence pour la proie que représente Diane :

Elle enfle son costume d'entraînement et entame sa routine. Abdos, poids, étirements. Elle ne s'aperçoit pas tout de suite qu'elle draine une file d'hommes dans son sillage. Ceux-ci rôdent autour de chacun des appareils qu'elle utilise. Certains lancent des répliques aguichantes pour attirer son attention. On dirait un essaim d'abeilles à la recherche d'une reine. Diane ne comprend pas vraiment ce qui leur arrive. Après qu'elle est montée sur un tapis roulant, trois hommes en viennent même aux bousculades. Ils cherchent à courir à ses côtés. Les deux plus musclés gagnent le combat; le plus petit s'éloigne⁵³.

Le parallèle dressé entre chasse et sport rappelle ici le glissement millénaire qu'évoque Ortega y Gasset, puisque, dans la plupart des sociétés occidentales, « [l]ibérée de son caractère de nécessité, la chasse s'est élevée au rang de sport⁵⁴ ». Gagné pousse l'image somme toute éculée dans les discours populaires encore plus loin. Dans l'entrée « La reproduction⁵⁵ », la narratrice décrit la parade nuptiale de la hase et du bouquet, qui s'apparente à un duel entre mâle et femelle : « Redressée sur ses pattes arrière, comme dans un match de boxe, [la hase] assène jusqu'à cinq coups par seconde à son adversaire. En se défendant ainsi, elle en profite pour évaluer son courtisan⁵⁶. » La fuite, même statique sur les tapis de course à la salle de sport, si elle est interprétée comme une tentative de soumettre à rude épreuve la virilité de potentiels partenaires masculins, peut également être perçue comme une forme de consentement de la part de Diane de se plier aux règles qui régissent le monde animal.

La relation qui l'oppose à son patron est pourtant la plus révélatrice du déplacement de Diane dans la sphère du vivant. À son retour au bureau, alors qu'il ne reste plus qu'elle et son supérieur hiérarchique dans les locaux, celui qu'elle compare à une « hyène⁵⁷ » que son nouvel odorat ne peut supporter⁵⁸

52. Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 58.

53. *Ibid.*, p. 57-58.

54. José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 46.

55. Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 71-72.

56. *Ibid.*, p. 71.

57. *Ibid.*, p. 56.

58. Diane « remarque une drôle d'odeur émanant de lui. Persistante. Qui rappelle l'urine et les produits nettoyants dans les toilettes » (*ibid.*, p. 56). Le lendemain, « [l]'odeur revient encore plus forte » (*ibid.*, p. 75).

l'invite au restaurant. Les attouchements non consentis se multiplient : « [I]l s'approche d'elle et effleure son épaule avec sa hanche⁵⁹ », « glisse sa main lentement sur ses reins » puis « l'encercle de ses bras⁶⁰ », jusqu'au moment où, dans le taxi, le patron l'attouche de sa main, que Diane perçoit comme « [u]n fer chaud sur la peau d'une vache⁶¹ ». Au restaurant, visiblement habitué des lieux, sans même lui demander, il commande un ver de vin et un steak pour Diane, qu'elle ne réussit pas à avaler⁶² :

L'odeur du steak et des épices la prend à la gorge. Son patron a déjà enfilé plusieurs morceaux dans son gosier. Dégout total. Après des secondes qui lui semblent interminables, Diane réussit à couper enfin une bouchée de viande. Un filet de sang coule dans l'assiette blanche et se mélange à la sauce. Elle l'engouffre de travers ; le cœur lui lève. Elle redouble d'efforts pour ne pas vomir, respire par la bouche, tente de le mastiquer, mais se résigne. Lançant un petit cri de soulagement, Diane crache sa bouchée dans l'assiette, comme un corps mort, devant le regard ahuri de son patron⁶³.

Qu'il s'agisse du corps féminin ou du corps animal, tous deux sont possédés par l'homme et subissent une transformation dans lequel ils n'ont aucune voix⁶⁴. La « chasse », c'est-à-dire la traque en tant que telle, étant terminée, les corps – féminin et animal – sont transformés en viande, qu'il faut marquer ou éventuellement consommer, étape finale du processus cynégétique. Gagné dénonce ainsi un rapport de « carnophallogocentrisme⁶⁵ » à l'altérité, comme Derrida le qualifie, et qui oppresse à la fois les femmes et les animaux.

À sa sortie, plusieurs critiques ont qualifié *Le Lièvre d'Amérique* de Mireille Gagné de « fable animalière » (Gagnon-Paradis, Hébert-Dolbec, Picard, parmi d'autres). Si la présence animale ainsi que la zoomorphisation concrète du corps de Diane est ici indéniable, en sus de celle figurative d'Eugène, la leçon de vie qui se cache dans l'interligne reste à saisir de manière définitive. Comme

59. *Ibid.*, p. 75.

60. *Ibid.*, p. 76.

61. *Id.*

62. À propos de la consommation carnée, la narratrice souligne étonnamment que, « [à] court d'options, [le lièvre d'Amérique] peut manger quelquefois de la viande provenant de carcasses d'autres lièvres ou d'animaux morts afin d'obtenir une source supplémentaire de protéines » (*ibid.*, p. 25). Une différence est sûrement établie entre un carnisme choisi et délibéré, comme dans le cas de Diane et de son patron au restaurant, et un carnisme de subsistance, comme pour le lièvre d'Amérique.

63. *Ibid.*, p. 77.

64. On notera l'effacement de la voix de Diane dans ce chapitre, du moment où le patron l'invite au restaurant jusqu'à sa fuite, après avoir recraché le morceau de viande.

65. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 144.

le rappellent Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy, la chasse – et donc de façon hyperbolique sa mise en récit – « vaut d’abord en tant qu’expérience formatrice⁶⁶ ». La fuite de la proie ne semble pas y faire exception, bien qu’elle propose un renversement de perspective sur certains mécanismes de domination en tentant de donner à lire l’intériorité du dominé. Gagné, à travers une approche intersectionnelle, dénonce ainsi certaines pressions durables qui s’exercent à la fois sur les animaux et les femmes dans notre approche capitaliste du travail, dans nos relations – ici exclusivement hétérosexuelles, faudrait-il préciser –, ainsi que dans notre consommation, reposant tous trois sur un *logos* prédateur. Dans l’épilogue, Gagné propose une adaptation libre d’une légende traditionnelle autochtone⁶⁷ qui a en partie inspiré son roman. La figure mythologique de Nanabozo⁶⁸, protéiforme, mais souvent incarnée sous les traits d’un lièvre, apparaît « à ceux qui se sont égarés⁶⁹ » « pour enseigner la sagesse aux hommes⁷⁰ ». Diane, qui incarne ce lièvre d’Amérique, dans la chair et dans l’esprit, déconstruit les excès d’un rapport au monde basé sur des critères de performance, de profit ou de rentabilité. Mireille Gagné nous offre ainsi de lire le *devenir-proie*, c’est-à-dire une certaine fragilité à même de générer une prise de conscience des différentes positionnalités du vivant, à l’aube d’une sixième extinction de masse des espèces.

Références

- BARONTINI, Riccardo et Pierre SCHOENTJES, « Quand l’écologie s’impose en littérature », *Études*, n° 4092 (2022), p. 95-104.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard (Cahiers du cinéma), 1980.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *L’Animal que donc je suis*, Éditions Galilée (La Philosophie en effet), 2006.
- GAGNÉ, Mireille, *Le Lièvre d’Amérique*, Chicoutimi, La Peuplade (Roman), 2020.

66. Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy, « Introduction », dans Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy (dir.), *op. cit.*, p. 13.

67. Mireille Gagné précise quelques pages plus loin que « [l]a légende est une adaptation libre d’une histoire algonquienne racontée par Alanis Obomsawin sur les ondes de la radio de CBC en 1970 » (Mireille Gagné, *op. cit.*, p. 147).

68. Mireille Gagné explique : « Nanabozo – Nanabozho, Winabozho, Nanabush ou encore Michabou – est une figure mythologique issue des traditions cosmologiques des peuples algonquiens. Polymorphe et sans sexe défini, il ou elle apparaît le plus souvent sous la forme d’un lièvre. Envoyé sur terre par le Grand Esprit Manitou et parfois lié à la création du Monde, Nanabozo est tantôt enseignant et bienfaiteur des humains, tantôt farceur » (*id.*).

69. *Ibid.*, p. 138.

70. *Id.*

- GAGNON-PARADIS, Iris, « *Le lièvre d'Amérique*: la transformation » [en ligne], *La Presse*, 23 août 2020 [<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-08-23/le-lievre-d-amerique-la-transformation.php>].
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989 [1986].
- GUAY-POLQUIN, Christian, *Raconter la chasse. Enjeux du récit cynégétique dans les arts narratifs européens et nord-américains depuis la seconde moitié du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2023.
- HÉBERT-DOLBEC, Anne-Frédérique, « “Le lièvre d’Amérique” : Mireille Gagné, “workaholic” enthousiaste » [en ligne], *Le Devoir*, 29 août 2020 [<https://www.ledevoir.com/lire/584906/fiction-quebecoise-mireille-gagne-i-workaholic-i-enthousiaste>].
- KAFKA, Franz, *Die Verwandlung*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1915.
- LANGVIN, André, *L'Élan d'Amérique*, Paris, Le Cercle du Livre de France, 1972.
- MARQUER, Bertrand et Éléonore REVERZY (dir.), *Histoires de chasse. Traces et traques dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres), 2021.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Méditations sur la chasse*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2006 [1942].
- PICARD, Marie-Ève, « La premier roman de Mireille Gagné se distingue » [en ligne], *L'Oie Blanche*, 24 septembre 2020 [<https://journaloieblanche.com/le-premier-roman-de-mireille-gagne-se-distigue/>].
- SAVARD, Félix-Antoine, *L'Abatis*, Montréal, Fides (La Collection du Nénuphar), 1949 [1943].
- STÉPANOFF, Charles, *L'Animal et la mort. Chasses, modernité et crise du sauvage*, Paris, La Découverte (Sciences sociales du vivant), 2021.

ENTRETIENS



Immersion dans la nature, pistage et création littéraire. Entretien avec Anne-Marie Desmeules

Propos recueillis par SARA GARNEAU

Sara Garneau : Vous animez des ateliers d'écriture associés à des activités de pistage et de survie en forêt. Comment est née l'idée d'associer pistage et création littéraire ?

Anne-Marie Desmeules : Nombre de mes souvenirs d'enfance ont pour cadre une forêt, un champ, un fleuve. La nature s'est donc invitée assez tôt dans ma démarche d'écriture, dès l'adolescence en fait, alors que j'habitais dans la région du Témiscouata et que je me réfugiais près du lac pour soulager mon mal-être dans mon journal intime.

Comme pour plusieurs personnes, j'imagine, les moments de présence en nature suscitent chez moi des réflexions d'ordre émotionnel, philosophique, écologique ou esthétique. Lorsque j'ai fait la connaissance de mon conjoint actuel, il travaillait comme instructeur dans une école de survie en forêt. Nos marches en nature se sont révélées être des lieux d'échanges de prédilection. N'entretenant pas de pratique artistique, il cherchait à comprendre ma démarche d'écriture. La nature est vite devenue un espace métaphorique au sein duquel les phénomènes de la créativité trouvaient une résonance concrète et partageable. Je lui expliquais que, pour moi, la pensée poétique ressemblait aux écosystèmes par sa complexité, son inventivité, ses liens visibles et invisibles d'interdépendance, ses lieux d'exubérance et de déclin. Nous avons peu à peu développé un langage commun autour de ces questions et avons eu envie de partager nos réflexions et découvertes avec d'autres personnes. C'est ainsi que l'idée d'un cours alliant pistage et écriture est née.

Sara Garneau : Comment se déroulent ces activités ? Concrètement, comment s'y conjuguent création littéraire et pistage ?

Anne-Marie Desmeules : L'activité se déroule généralement sur deux jours pour donner le temps aux gens d'atterrir dans la nature et dans l'écriture. Les participant-es arrivent avec leur esprit encore surchargé de préoccupations :

changer de rythme et ajuster sa posture intérieure à la forêt demande un certain temps. Concrètement, la fin de semaine se construit en alternance entre des exercices d'observation de soi et de la nature, des exercices d'écriture et des balades en sentiers. Il s'agit d'inciter les gens à tracer des ponts entre l'intérieur et l'extérieur, à réduire au minimum la séparation entre soi et le monde. Ainsi, en formation, je n'utilise jamais le mot « environnement », qui sous-entend pour moi que l'humain se trouve au centre de tout et que la nature n'existe que pour l'« environner », comme le ferait un décor ou une trame de verdure ; ou encore pour répondre à ses besoins comme un magasin à grande surface. Le mot « nature » me semble beaucoup plus juste, porteur d'un en-soi à la fois autonome et global.

Alors que je dirige les exercices d'écriture, qui prennent la forme de propositions très concrètes se rapportant à la pratique du journal, du récit, de la note, du conte et de la poésie, mon partenaire s'occupe de la partie pistage. Il fait part aux participant-es des savoirs très concrets sur l'écologie, les traces et les signes d'animaux et d'insectes. Il leur enseigne comment observer et identifier les traces trouvées sur les sentiers. Ses imitations d'allures animales sont par ailleurs très impressionnantes ! Nous donnons aussi des éléments d'identification de plantes et de champignons. En plus d'aider les personnes à mieux nommer les choses et les êtres, ce vocabulaire et ces informations se fraient un chemin jusque dans leurs textes.

Sara Garneau : Comment s'exprime pour vous la relation entre nature et écriture ? En quoi la pratique du pistage, de même que l'animation d'ateliers nourrit-elle votre propre travail de création ?

Anne-Marie Desmeules : L'observation constitue selon moi, avant même le travail du langage, l'outil premier de l'écriture. Pour écrire, il faut savoir regarder, mais aussi sentir, goûter, écouter, toucher. L'expérience de la chose même précède souvent son appellation. La nature offre un cadre d'observation à la fois très simple et très complexe. Sa complexité découle de la diversité inouïe des liens visibles et invisibles qui la structurent. En effet, comprendre comment fonctionne la nature demande un bagage imposant de connaissances, et pour l'immense majorité des gens, dont je fais partie, l'acte d'observation est empreint de mystère. Lorsque nous commençons à nous questionner sur la nature, nous devenons vite submergés par notre ignorance, mais aussi par l'étonnement. Comment tout cela peut-il fonctionner de manière aussi parfaite ? Sa simplicité, quant à elle, vient de ce que les règles rigides et arbitraires de la civilisation ne s'y appliquent pas. La forêt nous préserve de cette surstimulation dans laquelle nous évoluons constamment. Évidemment, la civilisation intervient, souvent brutalement, dans la nature : cela aussi nourrit une réflexion essentielle.

Pister, être présente en forêt, m'incite à me pencher sur mes propres écosystèmes – réels et symboliques – et à rechercher à travers l'écriture l'expression de ce qui en moi cherche à s'exprimer sans forcer. Bien sûr, le lexique de la nature occupe une place importante dans mes textes, surtout dans *Nature morte au couteau*. Or ce que je recherche concerne peut-être davantage la posture et le ressenti : comment m'installer en moi-même comme dans un territoire à explorer ?

Les ateliers, quant à eux, m'en apprennent souvent davantage sur les humains que sur la nature. J'adore créer ces espaces de partage et de proximité avec des personnes qui se connaissent peu ou pas du tout. Chaque fois, des vulnérabilités sont exposées, des adelphtés voient le jour, comme autant de preuves que l'écriture consiste en un acte de traduction de soi à l'intention d'un autre.

Sara Garneau : La connaissance et l'observation de la nature constitue-t-elle une source d'inspiration pour vous ? Intégrez-vous une part d'information sur les phénomènes naturels dans vos ateliers ? Pour ce faire, vous appuyez-vous sur certains éléments appartenant au discours scientifique ou sur des savoirs autochtones ? Quelles relations entretenez-vous avec ces différentes sources de connaissances ? Comment influencent-elles vos démarches d'animation et de création ?

Anne-Marie Desmeules : Dans la dernière décennie, j'ai passé un temps considérable à identifier et cueillir des plantes et des champignons sauvages. J'ai assisté à plusieurs formations sur les plantes, le pistage et la survie en forêt. J'ai même suivi l'an dernier un cours de mycologie à l'université, mon premier cours de sciences depuis le secondaire ! Notre bibliothèque familiale est particulièrement garnie en ouvrages d'identification, de biologie et d'écologie. Mon conjoint et moi avons chacun-e nos champs de savoir préférés et éprouvons beaucoup de plaisir à mettre en commun nos découvertes. J'adore m'instruire à propos de toutes ces choses. Devant la somme des connaissances à acquérir, je me considère encore assez néophyte. Je suis poète après tout, pas biologiste. Il arrive que des participant-es aux ateliers en sachent plus que moi, et je me réjouis d'apprendre à leur contact. D'autres sont d'absolu-es débutant-es, et les voir s'étonner eux aussi de la richesse de ce qu'ils découvrent représente une part importante de mon salaire.

Mon conjoint et moi nous intéressons beaucoup aux approches autochtones de la nature. Je suis particulièrement sensible à cette vision selon laquelle nous, humains, ne valons pas plus ni moins que les autres créatures, et que nous avons besoin les uns des autres pour assurer la suite du monde. Le rapport des Premières Nations au territoire m'apparaît empreint de justesse, de respect et de sens. Dans les ateliers, il arrive que nous évoquions des histoires et des connaissances issues de leurs traditions : il nous semble en effet primordial de reconnaître que les sciences écologiques n'ont pas inventé la roue et que la

connaissance territoriale des Autochtones constitue un héritage précieux. Nous mettons aussi à disposition, dans notre « bibliothèque portative », des ouvrages littéraires et informatifs écrits par des Autochtones. Nous prenons toutefois grand soin de ne pas articuler explicitement nos ateliers autour de ces savoirs et de ne pas enseigner les traditions autochtones. Le milieu de l'enseignement des savoirs ancestraux au Québec *flirte* souvent dangereusement avec l'appropriation culturelle. Nous voulons éviter cela à tout prix.

Sara Garneau : À travers ces ateliers, expérimentez-vous des moments de communion avec la nature? Comment ceux-ci alimentent-ils votre travail d'écriture?

Anne-Marie Desmeules : Certainement. Ce type de communion m'arrive presque chaque fois que je sors en forêt, même dans le boisé urbain derrière chez moi, avec différents niveaux d'intensité. Ressentir cette connexion particulière est devenu un besoin et une habitude. La nature ne manque pas d'objets d'étonnement : un insecte nouveau, une trace, un caca inconnu, des ossements, des plumes, un champignon, la forme d'un arbre, une qualité particulière de lumière, la saveur d'une baie. De tempérament anxieux, je me détends assez facilement au contact de la nature. Celle-ci alimente mon travail d'écriture sous forme de représentations ou de vocabulaire. Mais le plus souvent, le simple fait d'avoir réussi à calmer mon esprit me dispose à écrire. Comme pour plusieurs, je crois, marcher m'apporte des solutions, de nouvelles idées. Marcher dans la forêt plutôt qu'en ville atténue mon cynisme.

Sara Garneau : En 2020, vous avez publié un livre intitulé *Nature morte au couteau*, mettant en scène une relation particulière entre le sujet et la nature. Ce recueil de poésie transporte le lecteur au cœur de la nature sauvage. Dans quel contexte ce texte a-t-il été écrit? Est-il associé à des lieux précis vous ayant servi d'inspiration? De manière plus générale, comment les lieux que vous fréquentez sont-ils liés à votre écriture?

Anne-Marie Desmeules : Lorsque mon conjoint était instructeur dans une école de survie, nous avions régulièrement des conversations sur la vision survivaliste du monde et sur les théories de l'effondrement. Je n'ai jamais adhéré à la vision catastrophiste et individualiste mise de l'avant par les survivalistes, avec leurs *bunkers* et leurs armes, mais je me suis beaucoup questionnée sur la résilience de l'humain moderne face à des changements drastiques dans nos modes de vie – ce que les survivalistes appellent des *bris de normalité*.

Il m'apparaît indéniable que nous ne savons plus vivre avec le minimum. Nous sommes devenus complètement dépendants du système capitaliste et de son confort. La plupart des gens ne savent ni coudre, ni jardiner, ni chasser, ni réparer un objet simple, ni allumer un feu. Que ferions-nous sous nos latitudes

pour traverser l'hiver sans électricité ni chaîne d'approvisionnement? La terre dont les premiers Européens ont éprouvé l'hostilité il y a de cela quelques siècles n'a pas tellement changé. Sans toutes ces innovations technologiques, qui survivrait et comment si, dans l'urgence, nous devons quitter nos villes pour gagner la forêt?

C'est ce que j'ai tenté d'imaginer dans *Nature morte au couteau*. J'ai projeté mes écrits dans une forêt boréale hallucinée. Cet espace immense symbolise pour moi une terre d'abondance, peuplée d'animaux et sillonnée de cours d'eau, protégée par l'éloignement. C'est aussi un lieu très sauvage, inhospitalier pour qui ne sait pas s'y prendre. Certaines scènes se passent aussi à distance (de jours) de marche de la ville de Québec (vers la Côte-de-Beaupré et Charlevoix) puisque la dystopie du début s'y déroule, bien que je ne la nomme jamais.

Ce n'est pas un livre optimiste parce que l'immense majorité des gens autour de moi n'a jamais appris à vivre avec le territoire. Je regrette d'ailleurs de ne pas avoir écrit dans le livre une nouvelle rencontre avec les Autochtones. Peut-être ai-je manqué là une occasion de créer une utopie au sein de la dystopie : raconter une histoire dans laquelle les personnes autochtones réinventent un monde sur la base de leurs savoirs traditionnels. En même temps, si la civilisation s'effondrait, je leur souhaiterais la liberté et l'autonomie, davantage que de devoir encore composer avec des Blancs démunis et affamés. Je pense qu'au moment d'écrire le livre, je les voyais vivre souverainement dans les terres, loin de la catastrophe. Si je pouvais réécrire le livre, j'en parlerais.

Nature morte a finalement connu un drôle de contexte de parution, en pleine pandémie. Je ne pense pas que c'était tellement une bonne chose : moi-même je n'aurais pas tellement eu envie de lire là-dessus durant cette période. En même temps, au pire moment de la crise, il me semble qu'on a globalement été amené·es à se poser des questions similaires à celles qui sous-tendent la ligne narrative. On peut dire que c'est un livre de son temps, peu importe ce que cela signifie.

Sara Garneau : Certains passages de *Nature morte au couteau* témoignent d'une relation fusionnelle entre le sujet et la nature : « Tu croyais entendre l'eau suinter contre les parois, les bestioles pulluler, coloniser la masse tiède de ton corps, y pondre leurs œufs », peut-on lire dans votre recueil. Plus loin, le sujet lyrique affirme : « Nous aimons les frontières là où elle se dissolvent ». Comment envisagez-vous cette fusion? Est-elle liée pour vous à une forme de dissolution, de destruction? À un retour vers une sorte de totalité?

Anne-Marie Desmeules : Comme je le mentionnais plus haut, j'adhère tout à fait à l'idée autochtone selon laquelle nous faisons partie de la nature – qu'elle est nous, que nous sommes elle, que nous avons besoin d'elle pour vivre, qu'elle a besoin de nous pour la protéger. Je ressens une très forte résonance entre les

phénomènes dont je suis témoin en forêt et ce qui se passe en moi. La nature me baigne dans un flot de métaphores. J'ai le sentiment qu'elle me reconnaît et m'accueille exactement comme je suis, même dans mes pires moments. Elle me fournit des images sur lesquelles m'appuyer et me raconter à moi-même. En forêt, j'ai rarement conscience d'avoir un visage. Mon visage, ce sont les arbres, les plantes, la terre, les champignons. Mon corps ne sert qu'à les éprouver, à me déplacer parmi eux.

Sara Garneau : « [J]e veux jouer avec la trame du monde, en défoncer les contours. Il faut être violent avec le monde. Douceur pour soi, violence pour le monde », écrivez-vous dans *Nature morte au couteau*. L'écriture se présente-t-elle pour vous comme une manière de refuser, de lutter ? Contre qui ? Contre quoi ? Votre prise de parole revêt-elle une dimension politique ?

Anne-Marie Desmeules : Je suis très sensible à l'influence des mouvements politiques sur nos vies et je suis souvent en colère contre l'absurdité du capitalisme et la soif de pouvoir des décideurs. La destruction sans fin des écosystèmes me désespère. Je suis aussi en colère contre la vision et l'organisation patriarcale du monde. Cela dit, mon intention première n'est pas politique. Je n'écris pas « pour ou contre ». J'écris pour comprendre le monde, pour me comprendre. J'écris aussi pour le plaisir, pour le jeu. J'évite autant que possible de soumettre mon écriture aux idéologies, même celles qui me sont chères. Il faut selon moi toujours se remettre en question, même (et surtout) si on croit profondément qu'on a raison.

Sara Garneau : « La forêt vous enserre jusqu'à la suffocation », peut-on lire dans *Nature morte au couteau*. Utilisez-vous votre propre vulnérabilité face à la nature pour écrire ? La forêt vous apparaît-elle parfois comme un piège ? Un lieu où fuir ? Avez-vous déjà vous-même ressenti un sentiment de suffocation dans la nature ou, à l'inverse, une sorte de vertige devant l'immensité ?

Anne-Marie Desmeules : Nous sommes vulnérables face à la nature. Nous avons beau tenter de nous persuader du contraire avec des aménagements, de l'ingénierie, de l'exploitation, elle aura toujours le dernier mot. La nature peut tendre des pièges. Il suffit d'un moment d'inattention pour mettre le pied dans une crevasse, pour se prendre une branche dans l'œil, pour manger la mauvaise plante, le mauvais champignon. Dans la forêt, la plus minuscule des plaies devient potentiellement une entrée royale pour les infections. Il n'y a pas de place à l'arrogance ici. On peut véritablement se perdre dans le bois. Il m'est arrivé quelque fois de perdre le nord pendant quelques instants durant une cueillette alors que je regardais uniquement au sol, sans prendre de points de repère. C'est une sensation vertigineuse. Je me suis aussi intoxiquée avec des champignons insuffisamment cuits, alors qu'il n'y avait pas de réseau cellulaire,

à une heure de marche de la voiture. De façon plus heureuse, le vertige vient aussi de la beauté, du sentiment d'être minuscule. Les sommets de montagnes, les falaises, les bords de mer et les ciels étoilés me font toujours cet effet. En clair, nous ne sommes pas grand-chose.

Sara Garneau : « Tu entrouvres les lèvres. Renomme en secret l'an un », affirme la narratrice de votre recueil. Dans *Nature morte au couteau*, la forêt permet une sorte de remontée dans le temps, un retour vers l'enfance. Comment l'immersion dans la nature modifie-t-elle le rapport au temps du sujet ? La temporalité de l'écriture ?

Anne-Marie Desmeules : La nature évolue dans une tout autre temporalité que l'humain – c'est peut-être d'ailleurs ce qui nous sépare d'elle le plus manifestement : le rythme. Je pense à cet adage populaire qui affirme que tirer sur une plante ne la fera pas pousser plus vite. Nous passons pour ainsi dire nos journées, nos semaines, à tirer sur des plantes pour en accélérer la pousse. Nous existons minés par l'impatience et la précipitation, par les retards réels ou imaginaires qu'engendre la surcharge de nos horaires.

Fréquenter les espaces naturels appelle un autre rythme. Depuis quelques années, je refuse même d'envisager la randonnée comme un sport. Ma cadence devient plus lente, contemplative. La cueillette de champignons et le pistage, deux de mes activités préférées, exigent la lenteur. Tout, sinon, échappe au regard.

Plusieurs plantes forestières, comme l'érythron d'Amérique, le trille blanc ou l'ail des bois, mettent des années à accomplir la totalité de leur cycle végétatif. Certains champignons poussent très vite, d'autres s'établissent sur les troncs de façon pérenne. Il faut voir comment la forêt s'illumine après la pluie pour comprendre comment un événement banal et soudain se trouve à même d'en modifier la tonalité. Le temps en forêt signifie beaucoup, mais il ne connaît pas l'urgence. Contrairement à nous, la nature se soumet aux catastrophes. Sa résilience se met en marche une fois le désastre passé.

L'écriture, quand elle se nourrit de ces questions, de ces microphénomènes, tend à s'éloigner des préoccupations égotiques. Je ne dis pas que la littérature doive viser à se détacher du soi, de ses souffrances et de ses désirs. Je ne milite pas pour une vision moniale, désincarnée, de l'écriture. J'aime lire et écrire des textes torturés, des mises en scène de soi. Je ne peux cependant m'empêcher de remarquer à quel point la complexité de l'écosystème donne de la perspective aux tracasseries, aux angoisses, et de trouver que c'est une bonne chose.

Sara Garneau : Est-ce que certain-es auteur-es ont été déterminant-es dans la genèse de votre désir d'écrire sur la nature ? Vous réclamez-vous de certains écrivains ou, au contraire, cherchez-vous à vous dissocier de vos prédécesseurs ?

Comment les écrivains qui vous inspirent expriment-ils la relation entre le sujet et son environnement?

Anne-Marie Desmeules : Je peux difficilement dire avec précision comment mes lectures influencent mon processus de création, mais elles le font, assurément. Les livres m'accompagnent dans la durée ou de façon ponctuelle, nourrissent ma compréhension de ce que peut être la littérature, m'aident à vivre. Bien que je ne puisse pas dire que je me réclame de qui que ce soit, je ne souhaite en aucun cas me dissocier des voix que je fréquente. On pourrait comparer cela à des amitiés qui influencent ma trajectoire sans la détourner.

Parmi les poètes de la nature que j'apprécie, il y a Pierre Morency, dont les poèmes et proses m'ont beaucoup marquée à une certaine époque. J'ai aussi beaucoup lu Benoit Jutras au moment d'écrire *Nature morte au couteau*. Il y a une telle maîtrise, une telle solennité dans ses écrits, j'en suis chaque fois sidérée. J'admire l'élégance et la grande simplicité des poèmes de Joséphine Bacon. Son rapport limpide et sans artifices à la nature et au langage contraste avec ma manière de me compliquer la vie. Sa poésie m'apaise et me réconcilie avec le monde. J'ai aussi découvert récemment le travail de l'Américaine Sue Hubbell dans *Une Année à la campagne*, qui m'a aussi beaucoup impressionnée par l'acuité de son regard et la combinaison d'émerveillement et de sens pratique qui compose son quotidien dans les Ozarks.

Sara Garneau : L'animation d'ateliers de création littéraire est-elle une pratique que vous souhaitez continuer à exercer? Quels développements prévoyez-vous dans les prochaines années dans ce domaine?

Anne-Marie Desmeules : Enseigner la création littéraire représente une grande joie pour moi, tant en milieu naturel que dans la sphère communautaire ou universitaire. Quelles que soient leurs motivations, les gens qui ressentent le besoin d'écrire apprécient qu'on les guide, qu'on les rassure, qu'on leur présente de nouvelles avenues d'exploration. Je me sens utile et compétente dans ce rôle. Je ne sais pas ce que l'avenir me réserve, mais l'enseignement, l'accompagnement et le mentorat feront assurément partie du paysage.

Sara Garneau : Comment envisagez-vous vos prochains projets d'écriture? La relation à la nature y trouve-t-elle une place? Vos ateliers de création littéraire / pistage continueront-ils à nourrir votre travail?

Anne-Marie Desmeules : En ce moment, le désir de finir ma thèse l'emporte sur le désir d'un livre. À vrai dire, je ne sais plus tellement comment j'écris. Depuis *Envies*, je tâtonne plus que je ne crée. Ce qui se trouve devant ressemble à un grand mystère. Étonnamment, cela ne m'angoisse pas. Je rêve de justesse et de renouveau. La nature, quant à elle, continuera certainement de me ramener à l'essentiel. Je ne peux imaginer mon existence sans cette relation : il me semble que sans cela, je ne pourrais plus l'appeler ma vie.



En écho du vivant. Entretien avec Mireille Gagné

Propos recueillis par SARA GARNEAU

Sara Garneau : Votre premier recueil de poésie, *Les Oies ne peuvent pas nous dire*, est dédié à l'Isle-aux-Grues, où se situe également l'action de votre premier roman, *Le Lièvre d'Amérique*. Ce paysage de votre enfance constitue-t-il une source d'inspiration pour vous ? Comment décririez-vous la relation qui s'établit entre ce lieu et votre travail d'écriture ? Y retournez-vous parfois pour écrire ?

Mireille Gagné : L'Isle-aux-Grues est l'endroit où je suis née et où j'ai passé ma petite enfance. Je suis déménagée à Montmagny, la ville juste en face, au début de mon primaire. Néanmoins, j'y retournais de manière régulière pendant les vacances estivales, car mon père y travaillait toujours comme guide de chasse. Aujourd'hui encore, je maintiens ce pèlerinage annuellement, peut-être parce que cela me rapproche de mon père, décédé il y a maintenant plus de dix ans (sujet de mon premier recueil de poésie).

Aussi, l'Isle-aux-Grues est un véritable paradis terrestre, avec sa beauté naturelle, ses couchers de soleil, la diversité de sa faune, de sa flore, son isolement propice à la réflexion et à l'inspiration, mais aussi toute la force sauvage, puissante et même violente de la nature environnante. Chaque année au printemps et à l'automne, la fulgurance de la migration des oies qui s'emparent de l'île et de ses battures nous confronte à notre véritable place dans l'écosystème. Sur cette île, nous faisons partie de la nature, nous ne la dominons pas. Je pense que c'est ce qui me touche le plus et qui se révèle un moteur d'inspiration. J'y retourne d'ailleurs régulièrement pour écrire.

Sara Garneau : D'autres lieux, notamment la ville de Montréal, sont présents dans votre écriture. Avez-vous l'habitude d'écrire dans certains lieux précis ? Comment ces endroits façonnent-ils votre écriture, son rythme, ses images ?

Mireille Gagné : Je m'adonne rarement à l'écriture dans d'autres endroits que ma maison, située en banlieue de Québec. Entre les responsabilités familiales, le boulot et les tâches domestiques, la salle de travail familiale, souvent animée par le chaos ambiant, demeure le lieu le plus accessible pour moi. Toutefois, la

majeure partie de mon écriture se produit tôt le matin, avant que ma famille ne se réveille, généralement entre 5 heures et 8 heures. Ainsi, pour rejoindre mon imaginaire, je me projette dans différents lieux dans lesquels j'ai souvent habité pour vrai. C'est comme si j'ouvrais une fenêtre au-dessus de ma tête et que je laissais cet environnement m'envahir.

L'influence de l'Isle-aux-Grues sur mon écriture est indéniable, mais en réalité, toutes les îles occupent une place significative dans mon processus créatif, comme s'il en existait plusieurs qui flottent dans ma tête avec chacune une histoire à raconter. Les îles m'attirent pour de nombreuses raisons. Grâce à leur microcosme, elles mettent en lumière différentes facettes de la vie qui résonnent en moi : le fait qu'on fasse partie de l'environnement quand on habite sur une île. Un petit territoire nous est alloué et on doit en prendre soin. Les habitants sont à proximité les uns des autres. Tout le monde connaît le secret de son voisin, mais personne ne le dit à voix haute pour conserver l'équilibre. Par ailleurs, la vie évolue différemment quand on habite sur une île, au rythme des marées et des traversiers. Il est plus facile d'y lire la lenteur dans le paysage et, pour moi, c'est comme un baume sur mon effervescence quotidienne. Également, ce n'est pas facile se rendre sur une île. Il faut avoir une bonne dose de volonté et de patience, notamment avec l'horaire des traversiers. C'est un secret bien gardé.

Parmi mes lieux privilégiés, la ville occupe aussi une place particulière, en contraste avec le monde insulaire et rural. C'est précisément la confrontation entre ces deux réalités qui m'intéresse. En ville, l'empreinte de l'Homme domine la nature, lui laissant un espace minime pour survivre ; alors qu'elle peut, à la campagne, retrouver son essence véritable parallèlement à l'Homme qui a plus de place lui aussi pour s'épanouir. Cette dualité constitue un élément fondamental de ma démarche littéraire, reflétant non seulement une observation de l'environnement physique, mais symbolisant également le point de bascule de l'humanité, où les choix que nous faisons en tant que société influent sur notre relation avec la nature et définissent notre avenir collectif.

Sara Garneau : Les animaux (oiseaux, chevreuils, lièvres, etc.) sont omniprésents dans votre œuvre, autant poétique que romanesque. Quels rôles y jouent-ils ? Quelle proximité entretiennent-ils avec les personnages ? Constituent-ils une source d'inspiration pour vous ? Utilisez-vous la charge symbolique de chaque animal (ex. renard rusé, lièvre rapide) ou, au contraire, cherchez-vous à vous en détourner ? Vous inspirez-vous des symboliques autochtones ?

Mireille Gagné : Les animaux sont omniprésents dans mes livres et occupent une place prépondérante dans mon processus de création. Souvent, ce sont eux qui agissent comme le catalyseur, déclenchant l'étincelle initiale qui fait

naître le livre. De plus, ils me permettent de me relier à mon environnement. Ce n'est pas un secret de dire que les humains, en particulier ceux qui vivent en milieu urbain, peuvent parfois se sentir déconnectés de la nature. Ainsi, ma prise de conscience du vivant qui m'entoure passe souvent par la présence d'animaux, d'arbres, d'insectes. L'observation de leur comportement, de la manière dont ils communiquent et interagissent entre eux, cet instinct qu'ils écoutent, me confronte à mon propre silence intérieur. Depuis quand ne captons-nous plus ce signal atavique à l'intérieur de nous, cet instinct de survie ? Est-ce le présage de notre déclin ?

Une fois que l'animal s'est installé confortablement dans ma tête et que l'écriture du texte commence à jaillir, j'analyse en profondeur le symbole, les différentes mythologies du monde, particulièrement la mythologie autochtone qui est très proche de mon imaginaire. Je lis tout ce que je peux trouver sur le sujet, du documentaire animalier à des vidéos de chasseurs sur YouTube. J'essaie de déceler ce qui nous rapproche et nous différencie de cette espèce en particulier afin de puiser un potentiel enseignement qui me permettrait de reprendre contact avec mon environnement.

Sara Garneau : L'univers de la chasse est mis en scène dans plusieurs de vos œuvres (*Les Oies ne peuvent pas nous dire*, *Les Hommes sont des chevreuils qui ne s'appartiennent pas*, *Le Lièvre d'Amérique*). Vos écrits véhiculent-ils une réflexion sur cette pratique, voire une critique ?

Mireille Gagné : Mon père a été guide de chasse toute sa vie. J'y ai été confrontée depuis mon plus jeune âge. J'ai de nombreuses anecdotes de chasse trépidantes qui, j'espère un jour, formeront un livre. Il n'y a rien de mal dans la chasse, bien au contraire, lorsqu'elle est réalisée dans les règles de l'art, comme mon père me l'a si bien enseigné. C'est une manière de prendre contact avec son environnement, de réaliser qu'on ne le domine pas, mais qu'on fait partie d'un tout. Les plantes, les animaux, les insectes communiquent entre eux et avec nous en permanence. C'est juste que nous ne le percevons pas ou plus. La chasse permet notamment cette reconnexion et cette lecture de la nature. Bien sûr, cette pratique ne s'exécute pas sans émotions, car c'est une relation, un dialogue qu'on entretient avec le vivant, mais la communion qui est possible dans ces instants-là est incomparable : un mélange de gratitude, de tristesse et de joie qui nous remet en place sur cette Terre.

Sara Garneau : Dans l'imaginaire populaire, la chasse est fortement associée à une activité virile. Comment vous positionnez-vous dans vos œuvres face à cette construction sociale ? Votre regard de femme apporte-t-il une perspective différente ?

Mireille Gagné: Chasser, dans ma famille, c'est aussi une histoire de femmes. Ma mère a longtemps pratiqué ce sport; ma tante nous amenait avec elle quand on était encore tout petits. On trainait de peine et de misère les corps des oies sur les battures, incapables de les ramener sur nos épaules. Je sais également chasser, bien que le temps me manque trop souvent. Je pense que le sujet faisant partie de ma réalité depuis toujours, il est devenu naturel pour moi de le creuser, d'abord avec une perspective féministe – chercher à défier les stéréotypes traditionnels associés à la chasse en tant qu'activité virile –, mais aussi naturaliste. Dans mes écrits, je tente d'explorer les dimensions plus complexes de la chasse, au-delà de l'aspect purement physique. Je m'intéresse aux liens entre l'Homme et la nature, à la spiritualité de la chasse, ainsi qu'aux questions éthiques et environnementales qui y sont liées. Mon objectif est de montrer que la chasse peut être une activité personnelle et significative pour quiconque, indépendamment de son genre.

Sara Garneau: Dans *Les Hommes sont des chevreuils qui ne s'appartiennent pas*, une proximité s'installe entre la proie et le prédateur, dont les sangs se mélangent: «Ne laissez jamais un homme / Seul / Avec un ours / Personne ne pourra dire à qui appartient le sang», peut-on lire dans votre recueil. La relation de prédation devient-elle le lieu d'une forme de fusion entre la proie et le prédateur? Comment envisagez-vous cette fusion? Comment chacun des deux sujets dévoile-t-il sa vulnérabilité dans ce face-à-face?

Mireille Gagné: La fusion entre la proie et le prédateur, telle que décrite dans mon recueil *Les Hommes sont des chevreuils qui ne s'appartiennent pas*, est une métaphore de la chasse qui explore la complexité des relations humaines et la vulnérabilité inhérente qui découle de nos interactions. Dans cette fusion, la proie et le prédateur se rapprochent à un niveau intime, où les distinctions habituelles entre eux s'estompent. C'est une allusion à la manière dont les êtres humains, pas seulement à la chasse, mais aussi dans leur vie de tous les jours, peuvent se trouver dans des situations où ils sont à la fois vulnérables et potentiellement dangereux les uns pour les autres, par une parole, un geste, une attitude. Ce point de bascule invite à réfléchir à la fragilité de l'existence humaine et à la façon dont les rapports de force s'installent entre les êtres. Chacun des deux sujets, qu'il soit proie ou prédateur, dévoile sa vulnérabilité dans ce face-à-face ambigu. Du côté de la proie, cela peut signifier une prise de conscience de sa propre fragilité et de sa dépendance à l'égard du prédateur. D'un autre côté, le prédateur peut également montrer sa vulnérabilité en reconnaissant que l'acte de chasser, que ce soit au sens littéral ou symbolique, implique souvent une perte de l'innocence et une confrontation avec les conséquences de ses actions.

Sara Garneau : Dans votre recueil, *Minuit moins deux avant la fin du monde*, vous développez une réflexion autour de la question de la fin du monde, individuelle et collective. Les préoccupations écologiques sont-elles un des moteurs de votre écriture ? La poésie, et plus largement l'écriture, est-elle pour vous un agent possible de changement face à la crise environnementale ?

Mireille Gagné : Oui, les préoccupations écologiques sont au cœur de plusieurs de mes livres, particulièrement *Minuit moins deux avant la fin du monde*. La question de la fin du monde, qu'elle soit individuelle ou collective, est au centre de mes réflexions. La crise environnementale est une réalité préoccupante qui nous concerne tous, et elle influence ma démarche artistique. La poésie, ainsi que l'écriture en général, représente pour moi un puissant moyen d'expression et de sensibilisation face à cette crise. C'est un acte de résistance. La poésie est capable de capturer autant la beauté de la nature que la tragédie de sa destruction. En tant qu'autrice, je crois en l'importance de donner une voix à ces enjeux afin de contribuer à la prise de conscience collective. Les mots ont ce pouvoir de toucher, de mobiliser et de provoquer des changements, j'en suis certaine.

Sara Garneau : Différentes temporalités se côtoient dans vos œuvres – autant poétiques que romanesques. Le rythme de l'enfance, passée aux abords du littoral, contraste avec celui, pressé, de la ville. Ces différents rythmes correspondent également à des mondes différents (naturel, urbain, surnaturel). Comment procédez-vous pour faire ressentir à vos lecteurs ces différents rapports au temps, ce choc entre les différents mondes que vous mettez en scène ?

Mireille Gagné : Dans mes œuvres, j'explore effectivement différentes temporalités en utilisant divers procédés littéraires, dont la poésie, le réalisme magique, la dystopie, les légendes, le transhumanisme, pour immerger les lecteurs dans des mondes où les rapports avec la nature diffèrent. La poésie me permet d'exprimer les émotions, les sensations et les expériences de manière plus subjective et sensorielle. Par exemple, lorsque je veux transmettre le rythme paisible de mon enfance à l'Isle-aux-Grues, j'utilise une écriture poétique pour créer une atmosphère contemplative. Les descriptions détaillées, les métaphores et les images poétiques aident le lecteur à ressentir la douceur du temps qui s'écoule lentement. Le réalisme magique me permet quant à lui d'introduire des éléments surnaturels ou fantastiques dans un contexte réaliste, soit la transformation en lièvre de Diane dans *Le Lièvre d'Amérique*. Il se situe souvent dans un futur très proche. En utilisant cette technique, je peux créer une nouvelle dimension où il est possible de croire à cette transformation. J'utilise aussi la dystopie pour réfléchir à la société actuelle, particulièrement dans l'écriture de nouvelles. Cela me permet de mettre en évidence certains contrastes dans notre société et de susciter la réflexion sur notre propre rapport

à la nature par exemple. J'utilise alors souvent une rythmique plus saccadée, sans ponctuation, pour accentuer ce phénomène.

Les légendes, les contes et les récits mythologiques sont souvent également une source d'inspiration pour créer une connexion avec des symboles forts. En les incorporant dans mes œuvres, je peux établir un lien entre le passé, le présent et le futur, tout en soulignant la continuité de certaines expériences humaines à travers le temps. Cela permet de donner une dimension intemporelle à l'histoire. Et bien sûr, je ne peux pas terminer sans avoir abordé le transhumanisme qui explore la fusion de l'humain avec la nature, ce qui peut modifier radicalement notre perception du monde et le futur qui s'ouvre devant nous. En introduisant des éléments de transhumanisme avec des animaux, des plantes, des insectes, je peux mettre en lumière les pertes d'humanité et de sensibilité par rapport au vivant. À travers ces différents moyens, je cherche à immerger les lecteurs dans des mondes où les rapports avec le vivant varient, les aidant ainsi à reprendre contact avec leur environnement et la nature qui les entoure.

Sara Garneau : Dans votre recueil *Le Ciel en bloc*, le corps et le ciel sont présentés tour à tour comme des pièces amovibles, manufacturables. Plus largement, vous développez dans vos œuvres une réflexion sur l'aliénation sociale – liée au travail, à la performativité et à la vie urbaine. Quels sont les principaux axes de cette réflexion ?

Mireille Gagné : Tout d'abord, c'est une position très personnelle que j'ai façonnée par rapport au travail, je ne le cache pas. Mes emplois étudiants, je les ai occupés dans des usines sur des chaînes de production et, ensuite, un peu plus tard, dans des agences de publicité. Ainsi, ma fixation sur l'aliénation sociale et la performativité puisent dans des souvenirs plutôt inconfortables. Lorsque l'on a travaillé dès l'adolescence dans une usine, l'expérience d'un emploi monotone, répétitif et aliénant peut laisser une empreinte profonde. Dans mes livres, j'explore comment le travail peut devenir un fardeau et comment il peut façonner l'identité et la perception de soi. Je m'intéresse également à la performativité, c'est-à-dire la manière dont les individus se conforment aux attentes sociales et jouent des rôles pour s'intégrer dans la société. Celle-ci peut être exacerbée dans la vie urbaine, où les normes sociales et les pressions sont souvent plus fortes. J'examine comment cette conformité peut parfois étouffer l'authenticité et la liberté individuelle. Et c'est ici qu'entre en jeu le souvenir du passé, où j'habitais libre à la campagne, et où cette impression d'être prisonnière d'un carcan mental et physique n'existait pas. Dans *Le Ciel en blocs*, en plus d'analyser l'aliénation, je m'intéresse également à la déshumanisation qui peut découler de certaines formes de travail. Lorsque les individus sont traités comme des pièces amovibles et manufacturables, leur humanité peut

être mise de côté. Je cherche à montrer comment cela affecte leur relation à eux-mêmes et aux autres. En somme, mes œuvres tentent de mettre en lumière les défis que pose la société moderne en matière d'identité, d'authenticité et de bien-être, en particulier pour ceux qui ont connu des expériences de travail difficiles. Je souhaite donner une voix à ces préoccupations sociales et susciter la réflexion sur la manière dont nous pouvons préserver notre humanité et notre individualité dans un monde de plus en plus exigeant et performant.

Sara Garneau : Vos romans intègrent dans la narration certains éléments d'information scientifiques, sur les lièvres ou les arbres, notamment. Procédez-vous à une période de documentation pour écrire vos romans? Quelles stratégies narratives utilisez-vous pour intégrer ces éléments du discours scientifique dans vos œuvres?

Mireille Gagné : La quête scientifique fait partie intégrante de ma vie, et elle influe directement sur mon processus d'écriture. Naturellement, je m'intéresse à différents sujets, qui deviennent un peu comme des fixations de l'esprit. Quand une idée me vient en tête, je ne sais jamais en partant si c'est dans la perspective d'en faire un roman, une nouvelle, un recueil de poésie ou même une broderie. Par exemple, pour *Bois de fer*, je faisais des lectures personnelles sur les arbres pour retrouver un sentiment de connexion avec mon environnement. J'avais entendu dire par hasard que les arbres communiquaient entre eux. À ce moment-là, je me sentais extrêmement vide, et entrer en relation avec les autres me demandait beaucoup d'énergie. Je me suis donc mise à lire sur le sujet. Étonnamment, après chaque lecture, je me sentais davantage reconstruite, comme si les arbres avaient un enseignement à me partager. J'ai donc décidé d'écrire sur le sujet, en espérant que cela pourrait aider d'autres personnes. Petit à petit, un récit poétique a émergé.

Quand j'écris, j'essaie d'intégrer les éléments d'information scientifique avec une grande rigueur et une approche documentée. Je m'engage toujours dans une période de recherche approfondie. Je lis des ouvrages scientifiques, des articles de recherche, et je consulte des experts dans le domaine. Mon objectif est d'acquérir une compréhension solide, profonde et précise du sujet que je souhaite explorer. Ensuite, lorsque j'incorpore des éléments scientifiques dans mes écrits, je veille à ce que cela se fasse le plus possible de manière organique. J'essaie de les intégrer à travers les expériences et les perspectives des personnages. Cela permet aux lecteurs de découvrir la science au fur et à mesure, sans la laisser dominer l'histoire, rendant l'apprentissage plus immersif. C'est bien là un des aspects fondamentaux de mon écriture : susciter la curiosité à l'égard du monde naturel et scientifique qui nous entoure, dans une perspective d'en prendre davantage soin.

Sara Garneau : Le roman *Le Lièvre d'Amérique* s'ouvre sur la mystérieuse intervention chirurgicale de la protagoniste, Diane, à la clinique médicale Génomixte, qui la transformera progressivement en lièvre. Comment vous est venue l'idée de cette métamorphose? Cette dernière peut-elle être comprise comme une réflexion éthique autour des transformations génétiques aujourd'hui rendues possibles par la science?

Mireille Gagné : L'idée de la métamorphose de Diane dans mon roman *Le Lièvre d'Amérique* est née d'une convergence de facteurs. Tout a commencé après avoir vécu un épisode de zona, une maladie souvent liée au stress et au surmenage. Alors que j'effectuais des recherches sur le stress et ses effets sur la santé, je suis tombée par hasard sur une liste des animaux terrestres qui dorment le moins. Cette découverte a été le point de départ pour la création de Diane, le personnage principal de mon roman. J'ai imaginé qu'elle subirait une modification génétique en intégrant un gène de lièvre, ce qui lui permettrait de dormir moins et de travailler davantage. Cependant, cette opération ne se déroule pas comme prévu, et le corps de Diane emprunte un chemin inattendu, la transformant progressivement en lièvre pour la libérer d'elle-même.

Bien que l'idée de la métamorphose de Diane soit survenue avant la réflexion éthique, mes recherches sur le sujet ont ensuite suscité une considération plus profonde des implications éthiques de telles transformations génétiques. Alors que je plongeais davantage dans la littérature scientifique, j'ai été confrontée à des questions complexes concernant l'ingénierie génétique, la modification de l'ADN humain et les limites de la science.

La métamorphose de Diane peut en effet être comprise comme une réflexion éthique sur les transformations génétiques rendues possibles par les avancées scientifiques actuelles. Le roman explore les conséquences imprévues de ce type de manipulation et les dilemmes moraux qui en découlent. Il souligne également la nécessité de réfléchir attentivement aux implications de telles avancées technologiques et scientifiques, notamment en ce qui concerne la redéfinition de l'identité, de l'humanité et des responsabilités qui accompagnent ces transformations.

Sara Garneau : Le thème de la métamorphose revient dans vos deux romans, le premier, *Le Lièvre d'Amérique*, mettant en scène la transformation d'une femme en lièvre et le deuxième, *Bois de fer*, en arbre. Quelle importance revêt ce thème dans votre démarche créative? Y a-t-il pour vous une forme de progression d'un livre à l'autre, la narratrice se faisant animale, puis végétale?

Mireille Gagné : Le thème de la métamorphose revient en effet dans plusieurs de mes livres, pas seulement *Le Lièvre d'Amérique* et *Bois de fer*, mais aussi dans plusieurs de mes nouvelles et recueils de poésie. La première nouvelle que j'ai écrite s'intitule « Des oies vertes mangeaient dans mes yeux » et raconte

l'histoire d'un garçon qui se transforme en oie pour rejoindre son père. Ce thème revêt une grande importance pour moi en tant qu'écrivaine, car il me permet d'explorer des questions profondes liées à l'identité, à la nature humaine et à notre relation avec le monde naturel. Dans *Le Lièvre d'Amérique*, cette métamorphose met en lumière la vulnérabilité de l'individu face aux forces de la nature et aux avancées scientifiques. Dans *Bois de fer*, cette transformation symbolise une connexion profonde avec la nature et une recherche d'authenticité, l'arbre devenant un moyen de transcender les limites du temps et de l'individualité humaine.

En écrivant plusieurs livres sur la métamorphose et le transhumanisme, je cherche à approfondir ma réflexion sur ces thèmes complexes et à les aborder sous différents angles. Chaque livre explore de nouvelles facettes de ces questions, tout en conservant une base commune de préoccupations liées à l'identité, à la technologie et à notre rapport à la nature. Mon objectif est de stimuler la réflexion chez les lecteurs et de les inviter à considérer les implications profondes de ces thèmes dans notre société contemporaine.

Sara Garneau : Le célèbre roman, *La Métamorphose* de Kafka a-t-il constitué une forme d'inspiration pour votre roman, *Le Lièvre d'Amérique*? D'autres œuvres mettant en scène une métamorphose vous ont-elles marquée ou inspirée?

Mireille Gagné : Il est vrai que chaque histoire a un point de départ, et dans le cas du *Lièvre d'Amérique*, ce point de départ rappelle la métamorphose de Kafka, un moment de non-retour où les premières manifestations physiques de la transformation apparaissent. La référence à *La Métamorphose* de Kafka peut en effet être perçue comme une source d'inspiration pour mon roman, bien que mon approche diffère dans de nombreux aspects.

Kafka a décrit la déshumanisation de son personnage principal, Gregor Samsa, transformé en un insecte. Dans *Le Lièvre d'Amérique*, ma protagoniste, Diane, subit une transformation en lièvre, mais de manière plus nuancée et moins unilatérale. En effet, elle n'est pas simplement réduite à une forme animale, mais plutôt à une réinvention de son être, en mettant l'accent sur la complexité de l'identité humaine et de la nature.

Sara Garneau : À la fin de votre roman, *Le Lièvre d'Amérique*, vous relatez une légende autochtone, librement adaptée « d'une histoire algonquienne racontée par Alanis Obomsawin sur les ondes de la radio de CBC en 1970 » (Gagné, 2020). Comment avez-vous entendu parler de cette légende? Vous a-t-elle servi de point de départ pour écrire votre livre?

Mireille Gagné : Étonnamment, quand j'ai eu terminé d'écrire *Le Lièvre d'Amérique*, j'avais l'impression qu'il manquait une pièce de casse-tête à mon

histoire. Pendant plusieurs semaines, j'ai erré sur le Web à la recherche d'un symbole manquant qui donnerait encore plus de profondeur à mon roman. J'ai lu sur l'histoire de l'île et des environs. Je suis tombée par hasard sur les articles scientifiques de Marcel Moussette, archéologue, qui avait réalisé des fouilles archéologiques à l'île aux Oies quand j'étais adolescente (« 1655: Raid Agnier sur l'île aux Oies »). J'ai suivi ce filon et je suis tombée par hasard sur la légende de Nanabozo, racontée par Alanis Obomsawin. Je suis restée estomaquée. Pendant au moins un mois, j'ai pensé que ce roman que je venais d'écrire ne pourrait jamais être publié, car, sans le savoir, j'avais mis en scène presque tous les mêmes symboles que dans cette légende algonquienne. Puis, cela m'a frappée : c'était la pièce manquante à mon roman, la perspective supplémentaire que je cherchais. J'ai ensuite peaufiné le personnage d'Eugène pour le rapprocher de Nanabozo et lui donner cette personnalité ambivalente de passeur, détenteur d'une vérité, et j'ai transcrit cette légende à la fin de mon roman.

Sara Garneau : Quel-le-s écrivain-e-s vous inspirent ? Comment situez-vous votre travail par rapport au leur ? Dans le sens inverse, contre qui écrivez-vous ? Cherchez-vous à produire des représentations différentes, à faire bouger des stéréotypes, des cadres de pensées (sur la chasse, associée aux hommes, par exemple) ?

Mireille Gagné : La lecture d'une variété d'autrices et d'auteurs au cours des dernières années m'a certainement façonnée en tant qu'écrivaine. Chacun d'eux m'a apporté des perspectives et des inspirations uniques.

- Richard Bach (*Jonathan Livingston le goéland*) m'a inspirée par sa philosophie centrée sur la quête de l'individu pour transcender les limites et les conventions. L'exploration de soi et la recherche de la liberté sont des thèmes puissants qui se reflètent dans mon écriture, notamment à travers les transformations de mes personnages.
- Haruki Murakami (*L'Étrange bibliothèque*) est connu pour ses mondes oniriques et sa capacité à explorer les frontières entre la réalité et l'imaginaire. J'admire son style narratif unique et sa capacité à créer des univers étranges et poétiques.
- Margaret Atwood (*La Servante écarlate*) excelle dans la création de mondes dystopiques et dans l'exploration des thèmes liés à la société, à la technologie et à la condition humaine. Nous partageons un intérêt pour ces réflexions.
- Carlos Castaneda (*L'Herbe du diable et la petite fumée*) m'a sensibilisée à la connexion profonde avec la nature. Comme les siennes, mes œuvres intègrent souvent des éléments de symbiose avec le monde naturel.

- Agustina Bazterrica (*Cadavre exquis*) explore des thèmes perturbants et provocateurs, remettant en question les normes sociales et les tabous. Bien que nos approches diffèrent, *Cadavre exquis* est LE livre que j'aurais aimé écrire.

En ce qui concerne le fait d'écrire « contre » ou de chercher à produire des représentations différentes, je dirais que mon objectif est de contribuer à élargir les horizons littéraires en explorant des thèmes tels que la métamorphose, le transhumanisme, la nature, l'écologie, l'aliénation et la technologie d'une manière qui incite les lecteurs à remettre en question les stéréotypes. Je cherche à susciter la réflexion sur notre avenir précaire dans le monde.

Sara Garneau : Au fil des années, vous avez touché à différents genres littéraires. Comment se distinguent, pour vous, l'écriture de la poésie, celle de la nouvelle et du roman ? Ces diverses formes posent-elles les mêmes obstacles à vos yeux ?

Mireille Gagné : Avant d'écrire un livre, je ne sais jamais quelle forme il prendra. Mon processus d'écriture commence par une longue phase d'exploration et de recherche du sujet. C'est pendant cette période que je commence à défricher le terrain, à creuser et à découvrir les nuances du thème ou du symbole que je souhaite aborder. Souvent, la première phrase arrive avant le personnage lui-même. Je tire la première ficelle d'une grosse boule de laine et j'attends de voir ce qui va en sortir. La forme que prendra le texte dépend en grande partie du souffle qui l'anime. Parfois, ce souffle est imagé, poétique, ce qui m'oriente naturellement vers la poésie. D'autres fois, il est bref, condensé, et je me dirige alors vers la nouvelle. Lorsque je ressens que le rythme est lent, que l'histoire nécessite un espace plus vaste pour se développer, je conclus qu'il y a un potentiel de roman. Ce ne sont pas tous les textes qui ont ce potentiel. Le texte, en quelque sorte, trouve toujours son équilibre naturel avec le genre littéraire qui lui convient le mieux.

Au fil des années, j'ai remarqué que je m'engage dans une alternance naturelle entre ces différents genres littéraires. Chacun d'entre eux offre des possibilités créatives distinctes et pose ses propres défis. L'écriture de la poésie se caractérise par une attention minutieuse à la langue et à l'image. C'est un genre où chaque mot compte, et où les explorations de la forme, de la rythmique, de la ponctuation, des images et des sensations sont centrales. La nouvelle est un genre où l'art de la suggestion et de la concision est essentiel. En peu de mots, il faut trouver le point de bascule chez le lecteur qui lui fera prendre conscience d'une réalité pour amorcer un changement. Le roman est quant à lui un marathon, à mon avis. C'est un effort de casse-tête incommensurable. Il faut découvrir une par une les pièces et les placer au bon endroit à l'aveugle

jusqu'à que l'essence du livre se dévoile. Après, il faut lisser le texte jusqu'à ce que tous les mots coulent dans la rivière comme s'il n'y avait plus de roches. C'est un travail de longue haleine qui nécessite d'appivoiser le chaos et l'inconnu et de laisser le texte surgir lui-même. Ces différents genres présentent pour moi leurs propres obstacles, mais demeurent complémentaires dans ma démarche. Ils me permettent d'explorer divers aspects de la narration, de la langue, de la forme et de l'expression artistique, et je les considère comme des outils précieux dans mon parcours.

Sara Garneau : En terminant, pourriez-vous nous dire quelques mots de vos projets à venir? Vers quels genres prévoyez-vous vous tourner dans les prochaines années? Quels sujets vous inspirent en ce moment?

Mireille Gagné : Mon second roman est sorti en janvier 2024 aux éditions La Peuplade. Intitulé *Frappabord*, il se veut une exploration de la nature qui trouve sa voix à travers un insecte. L'histoire raconte un événement significatif de notre passé qui, potentiellement, pourrait avoir des implications profondes pour maintenir l'équilibre de la vie sur Terre dans quelques années. C'est un livre qui s'inspire de la relation complexe entre l'humanité et le monde naturel et remet en question ce que nous transmettons aux générations futures. Pour la suite, j'entame à peine mon travail de recherche sur une nouvelle idée que je viens d'avoir et qui explore l'absence de frontières et le féminisme. À suivre...

POSTFACE



De l'étonnement. Postface

SARA GARNEAU et ÉLISE LEPAGE

Ce dossier est né d'un étonnement : celui ressenti à la lecture de nombreuses et diverses œuvres québécoises contemporaines qui exprimaient un renouvellement des relations entre subjectivité humaine et nature. Au terme de ce cheminement à travers des œuvres notables de ces dernières années, il semble que la fusion du sujet à la nature instaure un nouveau paradigme, par lequel s'opère une restructuration des rapports entre l'humain et les autres formes de vie. Autour de ce topos prépondérant gravite un ensemble d'autres processus, comme l'érotisation de la nature ou encore l'exaltation et la métamorphose du sujet, qui s'inscrivent tous dans la même recherche d'horizontalisation et de rhizomatisation des rapports entre les différents éléments du vivant ; ceux-ci tendent ainsi à abolir les anciennes divisions, à rappeler que nous ne sommes pas des composantes fonctionnant séparément, mais que nous devons nous penser comme parties prenantes d'un tout dont il faut prendre soin ensemble.

Traduisant des rapports organiques, codépendants entre les différents éléments du vivant, ces processus tendent également à renverser la logique anthropomorphique qui a longtemps marqué la littérature – et dont sont même issues certaines figures de style telles que la personnification, impropre à rendre compte de certaines relations avec la nature, notamment celles que l'on retrouve dans les littératures autochtones¹. Ces nouvelles modalités relationnelles – et les procédés utilisés pour en rendre compte – ne sont plus à sens unique, comme c'était le cas chez les romantiques, qui contemplaient le reflet de leur propre intériorité à travers la nature². Si l'exaltation ou la fusion, d'inspiration romantique, conduisent à une forme d'anthropomorphisation des éléments autres

1. Voir Jean-François Létourneau, « L'enseignement de la littérature autochtone », *Littoral*, n° 10 (2015), p. 53 ; Joëlle Papillon, « *Bleuets et abricots* : la femme-territoire de Natasha Kanapé-Fontaine », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (2019), p. 86.

2. Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Paris, Éditions Wildproject, 2015, p. 25.

qu'humains, plusieurs exemples plus contemporains montrent précisément la dynamique inverse : l'humain se fond parmi les éléments ou est rapproché d'autres formes de vie. Le sujet se place à la hauteur de l'animal, de la plante, en épouse les formes pour réfléchir à son devenir ; ce ne sont plus les éléments, les animaux et les végétaux qui s'humanisent, c'est l'humain qui se transforme et acquiert leurs traits dans une volonté de comprendre ces autres êtres, de développer l'empathie pour le vivant et de stimuler la volonté d'en prendre soin.

L'objectif de dépasser l'anthropomorphisme est aujourd'hui le lieu de multiples expérimentations littéraires, mais les pistes explorées par les auteur-es ne sont pas toujours pleinement finalisées. Dans cette perspective, il est apparu que même si des lieux d'affirmation féminine se mettent en place dans certains récits ou poétiques, les œuvres n'échappent pas à certaines logiques androcentriques résiduelles, marquées, notamment, par des relations verticales et des catégories dualistes (corps / esprit). Les théories écoféministes nous permettent d'ailleurs de concevoir que l'androcentrisme et l'anthropocentrisme relèveraient des mêmes logiques ; en proposant des relations plus poreuses au vivant, les motifs à l'étude cherchent précisément à ébranler ces anciennes catégories.

Ainsi, ce dossier se présente comme un arrêt sur image : il photographie un moment de la création et des études littéraires québécoises, alors que cette recherche de nouvelles façons de voir, d'imaginer et de concevoir nos relations à la nature se perçoit déjà depuis quelques années. Ce faisant, il témoigne de certains balbutiements ou tentatives qui n'ont peut-être pas encore pleinement abouties ; mais il fait aussi apparaître un foisonnement enthousiasmant, preuve que les nouvelles relations à la nature demeurent encore largement à construire, à inventer. Dans cette perspective, l'étonnement, cette faculté de se laisser ébahir et d'interroger les évidences, pourrait être perçu comme un élément clé de la transformation de nos rapports au monde, lesquels sont médiatisés par les textes littéraires qui à la fois les traduisent et agissent sur eux. Ne retrouve-t-on pas justement chez les auteur-es contemporain-es une volonté d'habiter un nouveau regard et une invitation à cultiver l'étonnement ?

Références

- LÉTOURNEAU, Jean-François, « L'enseignement de la littérature autochtone », *Littoral*, n° 10 (2015), p. 52-56.
- PAPILLON, Joëlle, « *Bleuets et abricots* : la femme-territoire de Natasha Kanapé-Fontaine », *Études littéraires*, vol. 48, n° 3 (2019), p. 79-95.
- SCHOENTJES, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Paris, Éditions Wildproject, 2015.

ANALYSES



Une arche de vanité ou le miroir ironique de la mélancolie. Éric Chevillard, un écrivain au Museum d'histoire naturelle¹

MARTIN MICHEL, CHIARA ZAMPIERI et DAVID MARTENS

« Mettons que je n'ai rien dit »

— Jean Paulhan

Lancée en 2018 par les éditions Stock (Paris), la collection « Ma Nuit au musée » repose sur un concept simple : un auteur ou une autrice passe une nuit, seul, dans un musée, et tire de cette expérience un récit². Participant d'une dynamique de commandes adressées aux écrivains par les institutions muséales³, la série a été lancée par Alina Gurdriel, ancienne attachée de presse aux éditions Grasset et aujourd'hui directrice de l'agence de communication « Alina Gurdriel et Associés ». La collection compte à ce jour dix-sept volumes, consacrés à des musées, majoritairement européens, parfois choisis par les auteurs, parfois choisis pour eux⁴. Ainsi, Kamel Daoud, Lydie Salvayre,

1. Cette étude s'inscrit au sein du projet « Muséo-littérature : les musées et la commande aux écrivains contemporains », conduit par Chiara Zampieri dans le cadre des travaux des RIMELL (www.litteraturesmodesdemploi.org/museo-litterature-les-musees-et-la-commande-aux-ecrivains-contemporains).

2. Sur la collection « Ma Nuit au musée » voir Chiara Zampieri et David Martens, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial : la collection “Ma Nuit au musée” (Stock) », à paraître dans *Communication & langages*.

3. Voir l'article de Chiara Zampieri, « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207 (2023) p. 18-29.

4. Les auteurs ayant passé une nuit au Musée Picasso (Kamel Daoud, Lydie Salvayre, Christophe Ono-dit-Biot, Santiago H. Amigorena, Enki Bilal) à Paris n'ont pas eu la possibilité de choisir le musée dans lequel s'enfermer. Les premiers volumes de la collection sont le fruit d'un partenariat entre Alina Gurdriel, la directrice de la collection, et Laurent Le Bon, directeur du musée Picasso. C'est seulement dans un second temps, avec le succès de la collection, que les auteurs ont pu choisir le musée dans lequel s'enfermer. Voir « Entretien

Christophe Ono-dit-Biot, Enki Bilal et Santiago H. Amigorena ont-ils passé leur nuit au sein du Musée Picasso (Paris), Léonor de Récondo au Museo del Greco (Tolède), Leila Slimani à Punta della Dogana (Venise), Zoé Valdès au musée national Thyssen-Bornemisza (Madrid), Jakuta Alikavazovic au Louvre (Paris), Diane Mazloum au Musée national du Liban (Beyrouth), Lola Lafon dans l'annexe de la Maison Anne Frank (Amsterdam), Bernard Chambaz au Musée Franco Maria Ricci (Parme), Christophe Boltanski à l'Africa Museum (Tervuren, Belgique), Andrea Marcolongo au musée de l'Acropole (Athènes), Jean-Luc Coatalem au Musée Guimet (Paris) et, tout dernièrement, Yannick Haenel au Centre Pompidou (Paris).

Éric Chevillard a pour sa part opté pour la galerie de l'évolution du Museum d'histoire naturelle de Paris⁵. À cet égard, si *L'Arche Titanic* s'inscrit parfaitement dans la logique de la collection – qui consiste à évoquer cette nuit dans un musée, afin de le mettre d'une façon ou d'une autre en valeur, et éventuellement en question –, il n'en demeure pas moins que, comme le précise l'auteur, «un muséum d'histoire naturelle ne relèv[e] pas exactement du principe de cette collection plutôt vouée aux beaux-arts⁶». En ce sens, le volume apparaît quelque peu comme un *hapax* au sein de la série⁷, car il relate les déambulations et les méditations nocturnes d'un écrivain dans les galeries d'un musée voué à la présentation non de tableaux ou de statues, mais

avec Alina Gurdiel, éditrice, responsable de la collection «Ma Nuit au musée» chez Stock» [en ligne], *QWERTZ*, RTS, épisode du 12 mars 2020 [<https://www.rts.ch/info/culture/livres/11157081-alina-gurdiel-une-femmeorchestre-dans-ledition-parisienne.html>]. Voir également la page web de présentation de la collection: [<https://www.alinagurdiel.com/ma-nuit-au-musee/>].

5. À ce sujet voir, entre autres, Dominique Faria, «Éric Chevillard: des soucis esthétiques à l'engagement écologique», *Carnets*, n° 2 (2010), p. 113-119; Marie Cazaban-Mazerolles, «L'écologie profonde d'Éric Chevillard» [en ligne], *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 11 (2015), p. 60-70 [<https://journals.openedition.org/fixxion/8659>]; Hicham-Stéphane Afeissa, «L'Apocalypse des animaux dans l'œuvre d'Éric Chevillard» [en ligne], *Carnet de zoopoétique Animots*, n° 6 (2018), p. 1-27 [https://animots.hypotheses.org/files/2018/12/AFFEISA-H-S_Apocalypse-des-animaux-Chevillard.pdf]. Plus récemment, Hicham-Stéphane Afeissa, *L'Apocalypse des animaux. Cinq essais sur l'œuvre d'Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2023 et Hannah Cornelius, *Tisser les interdépendances. Écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine*, Genève, Droz, 2023.

6. Éric Chevillard, *L'Arche Titanic*, Paris, Stock (Ma Nuit au musée), 2019, p. 126. La pagination des citations issues de ce livre figurera désormais directement dans le texte, entre parenthèses, à la suite de l'abréviation *AT*.

7. Les autres récits de la collection prennent en effet pour cadre des musées d'art – Musée Picasso (Paris), Louvre (Paris), Thyssen-Bornemisza (Madrid), Punta della Dogana (Venise) –, un musée ethnographique – l'Africa Museum (Tervuren) – un musée national – le Musée national du Liban (Beyrouth) –, ou des lieux qui relèvent de la catégorie de maisons des illustres, issue de la terminologie française – Maison Anne Frank (Amsterdam), Musée-maison del Greco (Tolède), Musée-maison Franco Maria Ricci (Parme).

d'artefacts d'une autre nature, notamment des spécimens « naturalisés » d'animaux aujourd'hui disparus ou menacés⁸. Si le récit de Chevillard constitue un *hapax* au sein de « Ma Nuit au musée », il s'inscrit en revanche parfaitement dans l'œuvre de l'auteur. Dans ce récit, Chevillard semble en effet profiter de l'occasion qui lui est offerte pour reprendre à nouveaux frais des questionnements qui, depuis *Mourir m'enrhume* (1987), n'ont pas cessé de hanter son écriture. Dans *L'Arche Titanic*, comme déjà dans *Préhistoire* (1994)⁹, *Du Hérisson* (2002) et *Sans l'orang-outan* (2007), par le truchement d'un narrateur-écrivain sans cesse confronté au monde animal, Chevillard s'emploie à interroger les possibilités de la littérature et, surtout, de la langue vis-à-vis d'un réel présenté comme de plus en plus menacé et menaçant¹⁰.

À l'instar des autres volumes de la série, ce petit ouvrage ne se borne pas à restituer une image, somme toute attendue, du musée en tant que lieu de mémoire¹¹. En l'espèce, au-delà de l'inclination à méditer sur le monde animal devant les spécimens que Chevillard a tout le loisir de contempler durant quelques heures, l'auteur se confronte également, avec son ironie coutumière, aux *topoi* classiques du *tempus fugit* et de la *vanitas vanitatum* mais aussi – et surtout – à la question, déjà centrale dans *Sans l'orang-outan*, de la disparition aussi bien des animaux que des mots nécessaires pour les nommer, les décrire et, bien évidemment, les imaginer. À travers un texte conjuguant angoisse et désinvolture apparente par le biais d'un jeu illustrant la tension entre l'ambition préservatrice du musée et les sentiments de perte irrémédiable que lui inspirent les spécimens exposées, Chevillard en vient à interroger, outre l'essence même

8. Dans un entretien avec Sylvie Tanette, l'auteur avance avoir choisi le Museum faute de ne pouvoir passer une nuit parmi les premières manifestations de l'art, à la lumière d'une torche, dans le musée *ante-litteram* que représentent les grottes préhistoriques. Le dessin de l'auteur étant de retrouver quelque chose de fondateur, de faire l'expérience de celle qu'il appelle la « grande nuit originelle », le début du grand récit humain. Voir Éric Chevillard et Sylvie Tanette, « Entretien avec Éric Chevillard, auteur de *L'Arche Titanic* » [en ligne], *QWERTZ*, RTS, 19 janvier 2022 [https://www.rts.ch/audio-podcast/2022/audio/entretien-avec-eric-chevillard-auteur-de-l-arche-titanic-25794481.html]. À ce propos, voir également le balado de *La Maison de la Poésie*, « Éric Chevillard – L'Arche Titanic », épisode du 11 février 2022.

9. Dans ce roman, comme dans *L'Arche Titanic*, le narrateur, un ex-archéologue gardien des grottes préhistoriques de Pales, tente par le langage de retrouver un point de vue sur un monde à jamais perdu : celui des hommes préhistoriques, redonnant ainsi une vie et une signification aux peintures murales qui l'entourent.

10. Nous nous référons en particulier aux rapports de l'être humain avec des lieux de « commémoration », de « souvenir » et de « collection », comme le musée et les grottes de Pales, mais aussi au pouvoir de l'écriture d'évoquer des expériences ou des points de vue à jamais perdus ou destinés à demeurer inaccessibles. Voir à ce propos l'entretien d'Éric Chevillard : « "L'homme, espèce éteinte". Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic* » [en ligne], *Literature.green*, 2022 [https://www.literature.green/homme-espece-eteinte-chevillard/].

11. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, t. 1.

d'un certain type de projet muséal, ce que cette tension peut suggérer quant à la destinée de l'espèce humaine.

Non sans humour, *L'Arche Titanic* décrit en outre les élans faussement candides d'un auteur qui apparaît comme le seul être humain (et le seul être vivant) présent dans le musée. Mais, si en choisissant un tel lieu, Chevillard semble à première vue se pencher sur le règne du vivant et sur la déperdition qui lui paraît promise, cet intérêt se conjugue avec une interrogation sur cet autre sujet de prédilection de l'auteur : cette catégorie particulière d'être humain que constitue l'écrivain. Tout se passe comme si, à la faveur de la commande qui lui a été adressée (et qu'il rapporte, à la fin de l'ouvrage, avoir cherché à provoquer pour un motif pour le moins saugrenu sur lequel nous reviendrons...), il s'agissait pour l'auteur de remettre en question, comme dans *Du hérisson*, le statut de l'écrivain contemporain ainsi que son rapport à une forme d'altérité incarnée par des animaux qui, contrairement au hérisson du roman de 2002, sont cette fois morts, empaillés et exposés¹². Ainsi, en présentant l'écrivain comme une espèce en voie de disparition, Chevillard en vient à se positionner (dans la mesure où il a lui-même choisi ce musée) et à s'auto-représenter, le temps d'une nuit, en tant que dernier représentant de cette espèce en se transformant, de ce fait, à son tour en une pièce de musée.

Sauvetage et naufrage, ou les paradoxes de la conservation

Au cours de leur histoire, les musées ont souvent été assimilés à des environnements qui, en soustrayant des œuvres ou artefacts divers aux finalités qu'ils revêtaient et aux usages dont ils faisaient l'objet dans leur contexte d'origine, les vouaient, dans un geste de préservation mémorielle, de célébration nationale et de diffusion des connaissances, à une forme d'embaumement allant de pair avec une dénaturation. Sur ce plan, l'institution muséale ne va pas sans une part de paradoxe, auquel n'échappe nullement la Grande galerie de l'évolution du Museum d'histoire naturelle. En son sein, la mort paraît omniprésente, en dépit (ou plutôt en raison même) de la dimension conservatrice du lieu. S'ils assurent en effet un prolongement symbolique de leur existence passée, les corps des animaux présentés dans ces salles rappellent dans le même temps leur disparition, en particulier au sein de la galerie des Espèces disparues, précisément celle dans laquelle a été installé le lit de camp remis à l'écrivain, qui

12. À propos de son rapport à l'Autre incarné par l'animal, Chevillard affirme : « [J]'aime les animaux, leur variété infinie qui nous distrait si opportunément des rôles peu nombreux que nous sommes amenés presque inévitablement à incarner tour à tour dans le cours d'une vie d'homme et qui compense aussi la pauvreté de notre imagination. Les animaux nous proposent en outre des figures allégoriques, métaphoriques ou fabuleuses très excitantes pour l'écrivain, je ne suis pas le premier à m'en être avisé » (Roger-Michel Allemand, « Éric Chevillard : Choir "sans intention" — mais vers le haut » [en ligne], *Analyses*, vol. V, n° 1 [2010], p. 149-162 [<https://hal.science/hal-03291851>]).

note, de façon peut-être un peu inquiétante pour lui, que « cette longue salle accueille aussi les espèces menacées » (AT, 9).

L'auteur pense pouvoir reconnaître une lueur de vie dans les regards de verre des animaux qui l'entourent, que les taxidermistes et les restaurateurs sont parvenus à soustraire à la dégradation. Pourtant, si dans les salles sombres du musée, « le temps s'arrête » et « tout mouvement reste suspendu », ces spécimens sont, de façon contre-intuitive, présentés non comme donnés pour morts mais, au contraire, façonnés de manière à donner l'illusion qu'ils ont été saisis sur le vif. Ainsi en va-t-il du zèbre, qui après trente-deux heures d'intervention a été « rétabli », et apparaît même « [c]omme neuf », au point que, à en croire un Chevillard qui s'émerveille (ou feint de le faire), on « pourrait le relâcher dans la nature » (AT, 110-111). À la faveur des observations et réflexions qu'il livre à ses lecteurs, l'écrivain semble louer, non sans s'en amuser dans le même temps, un travail de préservation, voire d'« illusion »¹³ qui, à force de minutie, parvient à conférer une apparence de vie à des dépouilles parfois fort anciennes et à chercher à donner au visiteur l'impression de se trouver face à une réalité vivante, quoiqu'inerte.

Toutefois, à ces velléités de préservation et de restitution d'un état vivant, s'oppose une implacable dynamique de destruction, dont l'écrivain prend la mesure à l'occasion de sa « déambulation silencieuse dans » ce qu'il qualifie de « royaume des morts » (AT, 31). Selon lui, « [l]e Muséum voudrait être une extension du vivarium, du terrarium, de l'insectarium et de l'aquarium... hum hum... c'est avant tout un musée ». Et d'ajouter que « [c]e qui [lui] apparaît dans le faisceau de la torche » dont il est muni, « ce sont des œuvres, des œuvres encore, les œuvres des hommes » (AT, 105). Dans cette optique, les spécimens exposés n'apparaissent comme des vecteurs de mémoire en mesure de témoigner d'un monde disparu qu'en vertu d'une *technè* (en l'occurrence la taxidermie) que les êtres humains ont mise en œuvre pour neutraliser la marche impitoyable du temps. Le musée tel que l'appréhende Chevillard paraît ainsi sous-tendu par une tension contradictoire : tel un *pharmakon*, ce lieu de conservation assure une « restauration », qui donne à voir mais qui n'imité cependant rien d'autre que les « signes extérieurs » du vivant, opérant une sorte de déconstruction en acte, à même la matière des corps antérieurement animés :

Au lieu de réveiller la vie dans son original, « en personne », [le *pharmakon*] peut tout au plus restaurer les monuments. Poison débilisant pour la mémoire, remède ou reconstituant pour ses signes extérieurs, ses symptômes [...] : événement empirique, contingent, superficiel, généralement de chute ou d'affaissement, se distinguant, comme un indice, de ce à quoi il renvoie¹⁴.

13. Éric Chevillard dans « "L'homme, espèce éteinte". Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic* », art. cit., n. p.

14. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 125.

Face à la fatalité de la disparition, il ne resterait à l'être humain que la possibilité de produire et de présenter, en l'occurrence dans le cadre d'une exposition, des traces matérielles qui, certes, permettent d'établir un lien aussi direct que possible avec le « monde » dont elles sont issues¹⁵, mais qui ne parviennent cependant pas à effectivement mettre un terme à l'avancée du temps que marque le rythme de l'imposante horloge monumentale de Marie-Antoinette placée dans la salle. « [S]onn[ant] impitoyablement [...] jusqu'au dernier sale quart d'heure » (AT, 12), elle symbolise aux yeux de Chevillard « la puissante et implacable mécanique du temps qui passe et dévore toute vie » (AT, 11-12) en dévisageant les « grands animaux statufiés, figés dans leur cuir » (AT, 103). Et d'ajouter, signifiant combien il se sent directement concerné par ce qu'il voit (et entend) :

[C]e compte à rebours ne menace plus sans doute les individus naturalisés dans les vitrines, mais je me sens visé, en revanche, moi-même, et, vite agacé par ce tonitruant et si ponctuel rappel de ma finitude [...] (AT, 12).

Bien qu'il soit « en ces lieux », durant la nuit qu'il y passe, « le seul être vivant » (AT, 32), l'auteur n'échappe nullement à la menace pesant sur ces spécimens et espèces diverses. Il a d'ailleurs placé son lit de camp au milieu d'elles, « dans la galerie des Espèces disparues, quitte à paraître d'emblée exagérément catastrophiste » (AT, 9), sans doute (il ne l'explicite cependant pas) parce qu'il devient, par la force des choses, l'un des leurs. Ainsi Chevillard se place-t-il lui-même sous le signe de la contradiction à l'œuvre au sein de l'institution muséale qui l'accueille et s'emploie à préserver les traces du règne animal, mais d'une façon telle que cette vie disparue manifeste essentiellement sa précarité d'être vivant, à une échelle qui dépasse celle des seuls individus mais engage l'espèce à laquelle chacun d'eux appartient. À cet égard, le titre du livre, qui apparie deux navires dont les sorts n'ont certes pas été identiques – l'Arche de Noé et le Titanic –, scelle cette tension entre sauvetage et naufrage, salut et péril, à laquelle l'auteur se voit soumis :

Il y avait 2213 humains sur le *Titanic*.

Or je ne vois autour de moi que des animaux [...].

J'ai bien plutôt embarqué sur l'arche de Noé.

Aurais-je été choisi entre tous les hommes pour représenter l'espèce, seul garant de sa survie ? (AT, 20-21)

Lourde responsabilité pour celui qui rend compte de cet environnement muséal avec une ironie omniprésente, à laquelle il n'échappe pas lui-même.

15. Voir Jean Davallon, *Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

L'ironie ou un rire pour dire la tristesse de la disparation

Devant le caractère tout de même angoissant qu'il prête à sa situation, l'écrivain noctambule prend toutefois le parti d'en rire et d'en passer par le registre de l'ironie qui lui est coutumier. Comme le signale Jia Zhao, « cette combinaison de l'angoisse et du rire ne peut s'exprimer qu'à travers une écriture distanciée », qui joue en particulier de l'ironie¹⁶. Ce faisant, il donne rhétoriquement corps à la tension constitutive de l'espace muséal tel qu'il l'évoque. Comme l'écrit Pierre Schoentjes, « l'ironie est un mode indirect et dissimulateur qui joue sur l'écart entre des sens en opposition¹⁷ ». Par son ambivalence, consistant, dans sa formule antiphrastique à tout le moins, à dire le contraire de ce que l'on entend en réalité signifier, elle permet de tenir un discours désabusé et moqueur, grotesque et loufoque, tout en conservant une part de la proposition explicitement formulée et simultanément déniée. Selon Olivier Bessard-Banquy, chez Chevillard, ce type de discours n'est que l'effet « de la loupe qu'il promène sur le monde. Le renversement des choses dans les romans de Chevillard permet toujours précisément de faire apparaître l'univers en creux, avec ses difformités ou ses aberrations¹⁸ ». Ainsi, l'ironie déployée dans *L'Arche Titanic* permet-elle de considérer avec humour la disparition de certaines espèces, voire celle du règne animal dans son ensemble, et de la mettre à distance, sans neutraliser pour autant sa dimension effrayante. Ainsi, après avoir énuméré les espèces « condamné[s] à mort » (AT, 150), l'auteur note, au détour d'une parenthèse, une bonne nouvelle, qui n'est toutefois qu'apparente, relative à ce symbole de l'espèce en voie de disparition qu'a pu constituer le panda.

(Réjouissons-nous, pourtant, j'apprends que le panda n'est plus en voie d'extinction aujourd'hui et qu'au lieu de disparaître en 2050 comme on le craignait, il sera encore de ce monde l'année suivante, quand le feu du soleil éradiquera toute vie sur Terre.) (AT, 151)

Peu de raisons de se réjouir, en somme, dans la mesure où la bonne nouvelle avancée au sujet de cette espèce n'est qu'un sursis à l'échelle des perspectives offertes par le réchauffement climatique. Comme en témoigne cette parenthèse qui apparaît comme une sorte d'aparté avec le lecteur, « l'ironie

16. Jia Zhao, « L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly », *Intercâmbio*, 2^a série, vol. VI (2013), p. 165.

17. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 2001, p. 318.

18. Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 138. Voir également à ce propos Olivier Bessard-Banquy, « La rhétorique du loufoque », dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle – Arts et littérature*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 152.

est évaluative; c'est un jugement critique¹⁹» qui, dans *L'Arche Titanic*, touche parfois au cynisme. Nombre de pages du récit sont en effet sous-tendues par un ton à la faveur duquel se détache une certaine ambiguïté entre le dit et le dire, pour prendre la coloration la plus noire d'une sincérité qui ne craint pas de tendre vers le côté le plus sombre des situations considérées et de leurs conséquences. Ainsi en va-t-il de cette réflexion, qui revêt la facture d'un dialogue factice de soi avec soi, concernant l'éradication de la vie animale sur la planète, par l'eau cette fois et non le feu. Cette situation concernerait même les animaux auxquels ce cataclysme aquatique pourrait à première vue offrir des conditions de vie idéales :

Le monde ne sera pas repeuplé après le Déluge, quand les océans se seront retirés, vaisselle et lessives faites, noyées toutes les créatures.

– Mais les poissons ?

– Ensachés ! Il y a assez de plastique à la dérive pour emballer même les plus gros mammifères marins. (*AT*, 22)

Eu égard à la pollution plastique des océans, les poissons eux-mêmes paraissent ainsi ne pouvoir échapper à l'éradication annoncée. La désillusion paraît totale et l'idéal venir se briser net contre l'absurdité d'un environnement que l'être humain est parvenu à bientôt rendre inhabitable, sur toute la surface des terres et jusqu'aux environnements marins. Là où l'ironie, tout en raillant l'idéal, maintenait toutefois un certain lien avec lui, le cynisme se présente comme pleinement désabusé, notamment quant aux prétentions d'une institution telle que le musée. À travers sa dénonciation de l'exploitation écocide de la nature, l'auteur met en effet à mal l'image du musée en tant que lieu dont la mission première consiste à perpétuer des réalités passées à travers des objets ou des œuvres, un lieu où pourrait se claquemurer toute la mémoire du monde, en l'occurrence celle du monde animal. Et Chevillard, œuvrant à titre d'écrivain (et autorisé à passer cette nuit dans un musée à la faveur de ce statut), de se confronter de façon quelque peu saugrenue aux pouvoirs conjoints de la lumière et du verbe :

Avec la lumière, comme dans la Genèse, apparaissent les bêtes. Je les invoque.

Que l'hippopotame soit !

Ça marche ! Le voici ! L'hippopotame !

Puis j'éteins la torche : il disparaît.

Je rallume : il se rassemble vite fait dans le halo.

Je ne me connaissais pas ce pouvoir. (*AT*, 17)

19. Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 318.

L'hippopotame en question semble réellement procéder de la lumière de la lampe tenue par l'écrivain, ainsi que des vertus de sa parole, à travers une référence à la Genèse, dans laquelle la lumière est générée par une parole, tout comme sont « invoqués » les animaux durant cette nuit muséale. Aussi dérisoire puisse-t-elle paraître, l'opération ne laisse pas d'incarner une certaine réussite de l'idéal mémoriel qui sous-tend l'entreprise muséale. Cependant, la vanité de « ce pouvoir » que se découvre l'écrivain se heurte à des cas d'espèce plus problématiques. Ainsi en va-t-il du dodo, incarnation par excellence de l'espèce aujourd'hui disparue, et dont une représentation sous forme de gravure figure sur la jaquette de l'ouvrage, comme s'il s'agissait d'en faire une sorte d'emblème (Figure 1).

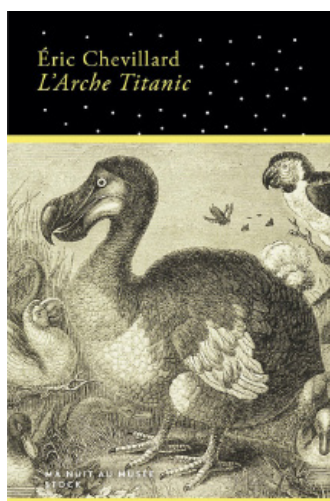


Figure 1. Couverture du volume, avec une gravure du dodo. DR.

L'auteur l'évoque en convoquant un souvenir d'enfance, période qu'il considère comme un « miracle²⁰ », un moment où l'être humain s'éveille au langage, commence à nommer les choses et à s'emparer du monde. Face au dodo, Chevillard s'emploie à préserver et même à reproduire pour son propre compte ce « miracle » :

[L]'ingénuité de mon caractère, cette puérité que j'entretiens en moi pour ne pas me racornir, cet esprit d'enfance que je veille à conserver malgré les impedimenta et la dureté des temps, tout cela convoque en moi un réflexe endormi qui se manifesta

20. Éric Chevillard et Sylvie Tanette, « Entretien avec Éric Chevillard, auteur de *L'Arche Titanic* », *art. cit.*

pour la première fois à Nantes, en 1966, sur le cours Cambronne où je faisais mes premiers pas : courir en criant et en agitant les bras pour disperser les pigeons. Et si cette volaille ne sait plus voler, au moins prendra-t-elle peur et remuera un peu.

Wouuuouuuuuu!

Mon cri s'élève dans le silence.

[...]

Mais le dodo n'a pas bougé.

Tacatacatac!

Non plus. (*AT*, 92)

En dépit de la puérilité affichée par l'auteur, l'animal semble échapper aux pouvoirs d'une forme rudimentaire de verbe. En l'espèce, cela tient au caractère factice de la recomposition dont ce volatile est le produit. L'auteur poursuit en effet :

Et pour cause. Je m'en avise enfin : cet oiseau est un faux grossier, une chimère de sculpteur, un collage, un montage. L'artiste a donc coupé les pattes d'un émeu auxquelles il s'est permis d'ajouter un doigt postérieur [...].

L'âme factice de l'oiseau fut criblée de plumes d'autruche et de nandou. Le bec a été taillé dans une corne de vache. (*AT*, 92-93)

Face au spécimen empaillé, l'écrivain regrette de ne pouvoir connaître cet animal pour ce qu'il était lorsqu'il existait et d'avoir à se contenter d'un assemblage de prélèvements issus de différents spécimens, qui font d'autant mieux un « faux » de l'individu devant lequel il se trouve que certaines des parties qui le composent sont même issues d'autres espèces (autruche, nandou, vache...). Si l'on peut admettre que, faute de mieux, un dodo approximatif et constitué par un rassemblement de pièces rapportées est préférable à rien en termes d'évocation, il n'en reste pas moins que, pour Chevillard, ce spécimen né d'un collage nourrit une légitime frustration, et explique la pauvreté de son pouvoir d'incarnation. Loin de simplement donner à voir l'espèce disparue à travers l'un de ses représentants conservé selon une technique éprouvée, cet assemblage de membres hétéroclites ne paraît guère donner le change. Cet artefact marque en réalité surtout la disparition d'une espèce dont l'appréhension n'est désormais permise qu'à travers de telles « chimères de sculpteur ».

Le musée a ceci de commun avec l'écriture qu'il apparaît comme l'un des ressorts les plus fréquemment mobilisé de tout travail de mémoire. Ainsi permet-il à l'homme d'extérioriser le stockage de l'information, mais en même temps, l'inscription du signifié dans le monde du signifiant induit une séparation, une sorte de traduction qui ne peut rendre que partiellement l'existence pleine et véritable des choses. Le langage lui-même n'est autre qu'un *pharmakon* qui, bien qu'insuffisant et approximatif, est tout ce dont nous disposons. Comme le précise Chevillard lui-même, « l'art de l'écrivain comme

celui du taxidermiste est un art de l'illusion, mais cette dimension du songe est celle sur quoi nous avons prise²¹». En l'occurrence, si le narrateur insiste sur la dégradation lente mais inéluctable des artefacts qui l'entourent, ainsi que sur le caractère ironique de l'ambition du musée sur ce plan, il se questionne conjointement sur une autre forme de disparition, corrélée à la première. Celle des animaux suppose non seulement la perte d'un type de créatures, mais aussi des mutilations tant linguistiques qu'imaginatives irréparables les concernant.

Ce n'est pas l'obscurité que nous devons craindre, propice aux spéculations fécondes et aux accouplements, mais la lumière, donc, la lumière qui foudroya en plein ciel la roussette rougette, ce renard volant frugivore apparenté à la chauve-souris – quand une chose n'existe plus, elle ne peut être nommée que par une périphrase. (AT, 11)

L'ironie qui sous-tend le récit affecte ainsi jusqu'à la pratique de l'écriture, dont *L'Arche Titanic* est le produit. Dans cette perspective, les animaux sont aussi, avant tout, des phénomènes d'écriture que l'auteur ne peut qu'imaginer, esquisser et effleurer. Ainsi, l'image des animaux restituée par Chevillard ne serait qu'une «périphrase», une illusion, un *pharmakon* qui, malgré sa fonction palliative, empêche tout retour à la vie. Le mot n'est pas la chose et lorsque la chose a disparu, il n'y a plus que le mot, un signe imparfait qui s'est substitué à sa mémoire vive. Comme le précise Chevillard, «[q]uand un mot disparaît, une ombre soudain éclipse un petit coin du monde, comme lorsque se ferme la paupière du dernier individu d'une espèce» (AT, 10). L'auteur développe plus avant sa pensée sur ce point, en passant par un jeu de mots où, une fois de plus, la plaisanterie semble exprimer une angoisse plus profonde et funeste :

Quand un animal disparaît, son nom se vide à moitié de son sens – son sang –, n'est plus qu'un demi-mot : une *momie*. Ce qui me ramène à ma méditation des premières heures de la nuit : des mots disparaissent aussi, engloutis dans la même absence, vite oubliés. Comment pourtant en garder le souvenir ? Confectionner une figurine en papier maché à leur effigie ? (AT, 134)

Torche en bandoulière et carnet de note à la main, durant cette nuit, Chevillard «progresses en cherchant [s]es mots dans la galerie souterraine, dans le labyrinthe des grottes, dans la forêt primitive» qu'est le musée. Fondé sur le culte de l'authenticité (des artefacts qu'il conserve et dont il présente une part à ses visiteurs), le musée se voit ainsi remis en question en tant que projet, à l'heure où les enjeux de préservation écologique dépassent largement les murs de ce type d'institutions. Par les vertus de son ambiguïté, l'ironie déployée par l'écrivain permet de mettre en forme une sorte de foi désabusée à travers des

21. Éric Chevillard dans «L'homme, espèce éteinte». Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic*», *art. cit.*

tentatives tournées en dérision de voir dans le musée ce qu'il prétend offrir. Les contradictions induites par ce recours constant à l'humour sont, comme l'évoque Chevillard lui-même, « un moyen de ne pas être dupe de l'aventure à laquelle on est invité à participer²² », qu'il s'agisse du projet éditorial, placé sous le signe de la commande, ou de son propre projet littéraire, que concentre le titre du son livre. De l'ambition muséale, l'écrivain présente dans le même temps le paradoxal revers, mettant en question le caractère vain d'une entreprise qui, affectant également le langage et ses pouvoirs, en vient à concerner cette espèce dont il se profile comme le dernier représentant : l'écrivain.

Un « désespoir lyrique » ou l'écrivain, espèce en voie d'extinction

À la faveur de l'analogie qu'il suggère entre les pouvoirs du langage et ceux du musée dont il est l'hôte le temps d'une nuit, Chevillard suggère que les mots, à l'instar des espèces disparues, s'ils ne sont pas utilisés, risquent eux aussi de disparaître à jamais, ou alors de ne survivre que d'une façon tronquée et artificielle, à l'instar de ces animaux empaillés qui ne sont, à ses yeux, que de grotesques poupées postiches, dépourvues de tout pouvoir de préservation effectif. Un tel constat ne manque pas d'affecter la littérature, qui motive la présence de l'auteur dans le musée. Comme le note Hicham-Stéphane Afeissa, la disparition des animaux représente pour Chevillard la perte d'une altérité fondatrice pour la pensée, car elle représente un « [d]émembrement de la langue, [une] altération de notre représentation du monde, [le] tarissement de l'imagination et donc [l']épuisement de la littérature²³ ». Ceci est d'autant plus vrai pour les mots issus du vocabulaire animalier, des mots qui ont le pouvoir d'invoquer la plus radicale des altérités et qui, précisément pour cette raison, incarnent l'énigme derrière toute démarche artistique²⁴. Tirant les conséquences de ses

22. Éric Chevillard et Sylvie Tanette, « Entretien avec Éric Chevillard, auteur de *L'Arche Titanic* », art. cit.

23. Hicham-Stéphane Afeissa, « L'Apocalypse des animaux dans l'œuvre d'Éric Chevillard », art. cit., p. 17.

24. « Je donnerais trois jours de ma vie contre une heure de la vie d'une libellule, d'un lynx ou d'un gorille. Mais on voit tout de suite l'aporie. L'idée serait de faire avec ma conscience d'homme l'expérience d'une vie animale. C'est déjà une contradiction. [...] Chercher à adopter le point de vue de l'animal, c'est toujours une tentative forcenée, volontariste, et d'ailleurs désespérée, mais il me semble que nous écrivons pour effleurer de telles expériences, pour changer de poste d'observation, pour tenter d'inédites pénétrations dans le réel. C'est la leçon de Michaux. Bien sûr, il y aura toujours à l'œuvre ce savoir-faire humain, ce tour de main, ces vieilles ruses non exemptes de sournoiserie. Mais en somme, tous les moyens sont bons, y compris l'artifice » (Éric Chevillard, « "L'homme, espèce éteinte". Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic* », art. cit.). Nous signalons également que dans *Zoologiques* (Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2020), Chevillard s'était déjà employé à tenter d'adopter le point de vue de différents animaux en essayant, à travers le style et le rythme d'écriture, d'imiter leurs mouvements.

réflexions sur le musée, Chevillard envisage d'adopter, devant l'exemplaire d'un œuf d'une espèce disparue, une autre stratégie, qui met en jeu cette forme quintessenciée de la littérature que continue de constituer la poésie.

Pour ressusciter les espèces éteintes, mieux que l'incertain clonage cellulaire, ne serait-il pas judicieux de s'en remettre à la poésie?

Le défi est de taille.

[...]

Comment ranimer dans ce caillou l'étincelle de la vie?

N'aurais-je pas plus vite fait de le frotter contre un autre silex?

D'un autre côté, si je me découvrais le pouvoir de relever ces bêtes mortes par la seule force de ma parole, par la magie de mon poème, quel bouleversement!

(AT, 70-72)

Dans une invocation qui prend la forme d'un poème rimé (et donc marqué au coin de la répétition) l'écrivain s'emploie dans la foulée à redonner vie à cette espèce disparue, dont un œuf est présenté dans une vitrine. Contre toute attente, il obtient un certain succès dans son entreprise :

oiseau éléphant

oiseau géant

mon vieux ratite

reviens vite!

[...]

sors maintenant

abracadabra

voici mes enfants

le vorompatra!

[...] Je psalmodiais ces vers dans la nuit qui nous ensevelira tous, devant l'armoire vitrée – froide couveuse – où se tenait l'œuf, [...] j'avais fermé les yeux pour mieux invoquer l'aepyornis.

Quand je les rouvris, dans le halo de ma torche, à la place de l'œuf, un poussin rose me fixait de son œil rond. (AT, 70-72)

D'un œil analogue à celui dont use l'écrivain (lorsqu'il ne les ferme pas, bien sûr...) pour considérer les créatures figées qui l'entourent, ainsi se place-t-il dans une position comparable à celle des animaux exposés dans l'espace du musée, se rapprochant à nouveau de ces espèces qu'il observe, et dont il devient à son tour l'observé.

Miracle!

J'avais ressuscité l'aepyornis, j'avais rendu au monde le vorompatra!

La poésie accomplit donc ce que la prière n'obtient pas. (AT, 74)

L'on comprend que l'écrivain puisse demander « que l'on ne vienne plus [l]e fatiguer alors avec toutes ces considérations défaitistes sur l'inutilité de la littérature », ajoutant : « Attendez, attendez, je m'emploie en ce moment même

à ralentir avec des virgules la sixième extinction de masse et vous me serinez encore cette rengaine?! On croit rêver» (AT, 74). Se présentant comme un geste de «ralentissement» à l'ambition considérable (il s'agit d'«extinction de masse»), le texte en appelle à une forme de suspension («Attendez, attendez») qui donne corps à ce ralentissement, par la répétition, à même la phrase. Mais cette célébration des pouvoirs miraculeux de la poésie tourne forcément court, et c'est la lecture d'un élément de discours muséal – le cartel, sur lequel l'animal se trouve désigné – qui va conduire l'auteur à prendre conscience de son erreur et de son caractère ridicule :

Le poussin m'observe toujours de son œil fixe. [...]

Je me penche pour lire le cartel : *Pigeon rose de Maurice*.

Ah!

La torche balancée au bout de son câble – comme je lançais mon exhortation, frappant aussi du pied, livré tout entier à ma transe démiurgique – s'est détournée de l'œuf pour éclairer l'oiseau de la vitrine voisine. (AT, 75-76)

Paradoxalement, cette mésinterprétation dévoile de façon dérisoire les pouvoirs du langage à donner sinon la vie, du moins son illusion, tout comme le fait la taxidermie sur laquelle le récit disserte à l'envi, notamment pour en souligner le caractère d'artifice décevant. Au gré des analogies auxquelles se livre l'écrivain, le taxidermiste en vient ainsi à apparaître comme une figure comparable à celle de l'écrivain, dans un étrange glissement qui passe d'une troisième personne désignant ledit taxidermiste à une deuxième personne qui peut aussi bien être n'importe qui que Chevillard s'adressant à lui-même, comme il le fait dans d'autres passages de son livre :

On suppose que parfois le taxidermiste, qui est comme tout le monde, [...] fourrait dans sa peau ce qui lui tombait sous la main [...].

Tu peux y enfouir ton trésor ou vider dedans ta poubelle.

Dans la dépouille de l'ours, ensevelir le corps sans vie de ton ennemi.

Coudre ton hurlement dans le loup, ta peur dans le suricate, ton rire dans le singe.

Ton chant dans le rossignol, ton obstination dans la vieille mule.

[...]

Laisser en somme le bel animal parler pour toi, armer de tes mots sa peau flasque, lui remettre ton âme.

Tout livre n'est-il pas une bonne *farce*? (AT, 62-62).

Tout d'abord, en évoquant «sa» peau, le possessif peut, en vertu du contexte, désigner aussi bien la peau qui lui a été confiée pour son travail de taxidermiste du verbe que la sienne propre, qui, en tant que peau d'un être en voie de disparition, doit être fourrée et travaillée pour être conservée. Ainsi, l'écrivain fait en même temps figure de taxidermiste et d'animal à taxidermiser. En outre, lorsqu'il évoque le livre comme farce, le terme peut aussi bien désigner une dimension humoristique qu'un mélange culinaire qui tient lieu de

métaphore à la mise en œuvre de sources diverses au sein d'un même texte. À cet égard, plus avant dans la nuit, Chevillard note que, si les animaux exposés sont bel et bien figés, ce n'est cependant pas pour l'éternité. Il remarque en effet qu'ils sont victimes d'autres créatures vivantes qui s'en repaissent :

Et cependant, ça grouille.

La vie n'a pas quitté ces morts. Ces grands animaux statufiés, figés dans leur cuir comme des pâtés en croûte, bougent encore.

Ça respire.

Je ne suis pas le seul vivant dans la nuit muséale. Ça s'active même sacrément.

Les parasites sont à l'ouvrage. Ils dépiautent ce qui fut si patiemment cousu. Même une bête naturalisée il y a trois siècles excite leur appétit.

[...]

Combien d'écrivains, même reliés plein cuir, trouvent encore des lecteurs voraces après si longtemps? (AT, 103)

Chevillard, au demeurant, explicite cette analogie entre lecteurs et parasites (voilà qui est gentil pour les lecteurs...) en se demandant : « *Croc-Blanc, L'Appel de la forêt, Moby Dick, Le Livre de la jungle, Le Lion, Gros-Càlin...* S'il y a des animaux dans les livres, pourquoi n'y aurait-il pas des livres dans les animaux? » (AT, 64). L'écrivain prend dans la foulée sa formule au pied de la lettre, notant que ces êtres sont conçus en utilisant un matériau éminemment littéraire : le papier. « Parmi les cinquante-quatre types de rembourrage différents privilégiés au cours des siècles », note-t-il, « il y eut donc le papier, cette belle âme immaculée si souvent noircie de fautes impardonnables » (AT, 63), et sans doute tout aussi impardonnables que celles qui sont le fait des commentateurs des œuvres littéraires, eux aussi, présentés par analogie avec la figure du taxidermiste. Après avoir avancé que « [l']écrivain a beau feindre de ne se soucier nullement de la postérité », et que « son ambition et son désir de gloire semblent croître encore après sa mort, attisés par les exégètes qui se disputent la responsabilité de l'édition de son œuvre intégrale », Chevillard note ainsi que « [l']œuvre de l'écrivain se fige elle aussi quand il meurt » (AT, 60) et que cette situation prend corps à travers le travail de « commentateurs » :

De fins commentateurs – taxidermistes, en somme – sauront la replacer dans son contexte, dans le mouvement, dans l'époque, dans le biotope de l'auteur.

Le repositionner sur sa branche, en bonne place sur la bonne étagère. (AT, 61)

Portrait de l'histoire littéraire en musée de la littérature²⁵, avec tout ce que cela peut comporter de dérisoire, le récit n'exempte pas la figure de l'écrivain. Ainsi envisage-t-il, au début de l'ouvrage, d'en revenir « aux balbutiements,

25. Chevillard trace de façon explicite ce parallèle entre musée et bibliothèque dans ses entretiens avec Maxime Morin et Sylvie Tanette. Voir Éric Chevillard dans « "L'homme, espèce éteinte". Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier

aux approximations, à ce *désespoir lyrique*, dont parlait Julien Gracq, écrivain français omnivore apparenté au poirier, qui argue la fin d'un monde créé par le Verbe» (AT, 11). Lecteur vorace lui-même, dans ce livre comme dans l'ensemble de ceux qu'il a pu écrire auparavant, l'auteur ne cesse de mobiliser des références littéraires pour rendre compte de sa nuit dans la galerie de l'évolution. Chevillard fait ainsi de son récit une sorte de farce ou de musée d'évocations, allusions ou citations, de livres d'auteurs anciens, «joue avec la mémoire de la Bibliothèque²⁶» dans une perspective loufoque dédramatisant son rapport mélancolique au souvenir. Dans cette optique, le titre de l'ouvrage ne désigne pas seulement le musée dans lequel l'écrivain a passé la nuit, mais aussi (comme tout titre au demeurant...) son propre livre.

Tout comme il préserve ponctuellement des mots obsolètes et en expliquant l'origine, il fait à plusieurs reprises référence à des auteurs ou des textes oubliés comme un traité de Mathias Mayor, une nouvelle de René Barjavel ou encore les œuvres de Lafontaine, Lewis Carroll ou H. G. Wells :

Il existe [...] une nouvelle peu connue de H. G. Wells, [...]. Ce récit, traduit par Achille Laurent dès 1898 et publié pour la dernière fois en France par Albin Michel en 1929, [...] étant bien difficile à trouver aujourd'hui – car les livres disparaissent aussi –, je vais vous le lire à voix basse [...]. (AT, 82-83)

Chevillard évoque ainsi un récit difficile d'accès – autant dire à peu près disparu pour le lectorat francophone – mettant en scène un volatile appartenant à une espèce éteinte. C'est en effet lorsqu'il se trouve face à l'œuf fossilisé du vorompatra que l'auteur rapporte la teneur de ce récit relatant comment «un explorateur» en vient à «découvr[ir] plusieurs œufs d'aepyornis, dans un marais de Madagascar, aux côtés d'ossements de cet oiseau, depuis longtemps anéanti», avant de dériver en mer «sur un esquif [...], ayant sauvé trois de ces œufs» (AT, 89), dont un qu'il parvient à faire éclore après avoir accosté sur une île déserte. Il réalise ainsi ce dont le taxidermiste ne peut que donner l'illusion : rendre la vie à un spécimen d'une espèce éteinte. Cependant, au fil du temps, coïncé sur l'île avec son oiseau, dont le comportement devient farouche et agressif, il finit par le tuer avant d'être retrouvé et sauvé par un bateau.

Un yacht finalement à défaut d'une arche recueille le naufragé qui emporte avec lui le squelette de l'aepyornis, son compagnon d'infortune, son cher Vendredi, l'ami des jours d'angoisse et de dérégulation, dont il tire un bon prix dès son retour à Londres. (AT, 89)

ouvrage, *L'Arche Titanic*», art. cit. et Éric Chevillard et Sylvie Tanette, «Entretien avec Éric Chevillard, auteur de *L'Arche Titanic*», art. cit.

26. Servanne Monjour, «L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard», *Analyses*, vol. VI, n° 2 (2011), p. 215.

Ainsi Chevillard se dépeint-il par la bande comme un taxidermiste qui rend en quelque sorte la vie à des récits oubliés, disparus, éteints en somme car dépourvus de lecteurs. Mais aussi, on finit par l'apprendre, comme un écrivain qui, à l'instar du naufragé du récit de Wells, tire profit du produit de son naufrage : un squelette pour l'un, un livre pour l'autre.

Malgré tout. Autoportrait de Chevillard en coprophage

Pour autant, l'auteur prétend n'être « pas là » (dans le musée) « pour compter les morts ni pour partager avec ces momies hirsutes des souvenirs de leur glorieux empire anéanti », pas plus que pour « chercher un sujet d'écriture encore » (AT, 121-122). S'il est bien présent en raison d'une commande d'un type particulier, qui implique l'écriture et la publication de son livre, l'ambition de Chevillard, telle qu'il finit par la présenter, se révèle en effet bien plus terre à terre, et concerne une autre corne que celle de la vache dans laquelle le bec du dodo factice a été réalisé. À l'en croire, l'invitation d'Alina Gurdriel (qu'il rapporte avoir lui-même suscitée²⁷) a été acceptée et son choix du Museum d'histoire naturelle fait pour une raison autre, qui concerne des questions de pharmacopée impliquant un vol destiné à favoriser une renaissance physique, non celle de l'un des animaux présentés, mais bien celle de l'auteur :

Éclairant de ma torche le beau rhinocéros en pied, entier, dont je suis venu – il n'y a aucune autre raison à ma présence ici – couper et dérober la corne.

Mon Dieu, j'ai cinquante-cinq ans. Mon ardeur sexuelle s'émousse et je ne suis pas du genre à m'empoisonner avec la chimie occidentale.

Rien ne vaut les médecines traditionnelles.

Et parmi celles-ci, la médecine traditionnelle chinoise recèle les plus précieux secrets.

Et les potions magiques qui rendent à l'homme voué par l'âge sa vigueur et sa superbe.

Une pincée de poudre de corne de rhinocéros ajoutée à ton alcool de riz et c'est toi qui renaiss de tes cendres ! (AT, 128)

Tout en manipulant et en exhibant la dimension fictionnelle du récit de soi par une pseudo-confession « auto-ironique²⁸ », Chevillard détourne ainsi avec

27. L'auteur explique avoir affirmé par boutade à son amie Lydie Salvayre qu'il choisirait, s'il devait publier un livre dans la collection « Ma Nuit au musée », le Museum d'histoire naturelle. Et il ajoute : « Quand Alina Gurdriel me contacta, je jouai la surprise [...], j'affirmai la main sur le cœur que ce vœu formulé devant Lydie Salvayre n'était qu'une boutade » (Éric Chevillard, *L'Arche Titanic*, op. cit., p. 127).

28. Sur l'ironie et le genre autobiographique chez Chevillard, voir Marc Daniel, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2012, p. 132-137.

humour sa propre mission d'écrivain²⁹ en général et telle que définie par le projet *Ma Nuit au Musée*, mais aussi la mission première du musée – conserver une trace de ce qui fut un jour, en l'occurrence de ce qui fut un être vivant – pour en faire un magasin d'aphrodisiaques, pourvoyeur de médications à même de permettre à l'auteur de retrouver de sa vigueur. Si par le geste qu'il projette, le musée soustrait les objets à leur usage (ou à leur mode d'existence) premier en les transformant en ce que Krzysztof Pomian a défini comme des « sémiophores³⁰ », Chevillard, pour sa part, met en scène un mécanisme inverse visant plutôt à re-fonctionnaliser ou restaurer pleinement l'objet – ou une partie de celui-ci en l'occurrence. Ainsi, d'objet de contemplation et de connaissance (en matière d'anatomie), la corne du rhinocéros devient un objet de consommation – voire d'exploitation – que le narrateur souhaite réduire en poudre et ingérer pour retrouver une nouvelle énergie. Au regard de cet aveu, la littérature n'apparaît en l'occurrence que comme le prétexte à rien de moins qu'un pillage doublé d'une ingestion. Or ce fil métaphorique reprend celui qui affecte l'appréhension de la manière dont d'autres livres alimentent l'écriture de *L'Arche Titanic*.

Par son ton, le récit de Chevillard semble alors suggérer que ce qui disparaît ne peut pas être ramené à la vie, ou du moins pas complètement. Ce « royaume des morts » (*AT*, 31) dans lequel la présence des spécimens ne fait que pointer vers l'absence tragique des animaux qu'ils représentent, fournit au narrateur la « scénographie énonciative³¹ » idéale pour s'interroger non seulement sur l'espace muséal et littéraire, mais aussi sur le rôle, voire la responsabilité, de l'être humain et, plus particulièrement, de l'écrivain face à la disparition : vaut-il

29. Sur la tendance de Chevillard à ridiculiser ses narrateurs (qui, la plupart du temps, sont aussi des écrivains) voir Charline Pluvinet, « Les pseudonymes invisibles d'Éric Chevillard "démolir" l'autorité du nom ? » [en ligne], dans David Martens (dir.), *La Pseudonymie dans la littérature française : de François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 323-334 [<https://books.openedition.org/pur/178439>] ; Ugo Ruiz, « Ethos et blog d'écrivain : le cas de *L'Autofictif* d'Éric Chevillard » [en ligne], *COntEXTES*, n° 13 (2013) [<https://doi.org/10.4000/contextes.5830>] ; ou encore Isabelle Bernard, « L'Univers autofictif d'Éric Chevillard », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XXXI, n° 1 (2016), p. 45-58.

30. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux ; Paris, Venise : XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

31. « Un discours impose sa scénographie d'entrée de jeu ; mais d'un autre côté l'énonciation, en se développant, s'efforce de justifier son propre dispositif de parole. On a donc affaire à un processus en boucle : en émergeant, la parole implique une certaine scène d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour raconter une histoire, dénoncer une injustice, présenter sa candidature à une élection, etc. » (Dominique Maingueneau, « Glossaire. Quelques concepts » [en ligne] [<http://perso.numericable.fr/d.maingueneau/glossaire.html>]).

mieux faire naufrage et disparaître complètement – à l’instar du Titanic – ou survivre, mais de façon incomplète, à l’instar des dodos empaillés? À cet égard, la dédicace du livre, adressée à une certaine Nénette, dont on apprend qui elle est au terme du livre seulement, est un geste paradoxal à nouveau, dans la mesure où ladite Nénette n’est autre qu’un orang-outan de la ménagerie du Jardin des Plantes, qui ne devrait jamais être en mesure de lire le livre. À l’image du musée, qui vise à conserver les traces de ce qui n’est plus, le narrateur se propose de faire naturaliser Nénette, pour que, à sa mort, elle ne disparaisse pas complètement. Ainsi, affirme-t-il :

Qu’advient-il de Nénette?

Et si la Grande Galerie de l’évolution, la jugeant trop décatie, ne voulait pas d’elle?

Que deviendra sa dépouille?

Combien?

Je m’endors en comptant mes sous.

Aurais-je les moyens?

Et si je vends mes meubles?

Si je vends mes livres? (AT, 163)

Difficile en l’état de savoir ce qu’il est advenu de Nénette, et si l’écrivain a été ou sera en mesure de faire traiter le corps de sa dédicataire. En revanche, dans ce livre de Chevillard, la figure de l’insecte, qui dévore livres et bêtes pour se nourrir, apparaît comme l’emblème de sa poétique. Ainsi, Chevillard élabore une figure d’auteur qui ne se veut ni réaliste ni référentielle mais qui, en revanche, « soit le résultat d’une vision, d’une conception du littéraire³² ». De ce fait, en dressant un autoportrait de l’écrivain en tant qu’insecte, il ne manque pas de « dresser un portrait revu et corrigé de la sphère littéraire³³ » dans lequel la littérature est conçue comme un *pharmakon* ou, pour le dire avec la terminologie de Chevillard lui-même, « comme péril et comme salut³⁴ ». Si ces insectes « dépiautent » les artefacts animaliers de la galerie de l’évolution pour créer leur propre énergie, le musée et l’écrivain n’en font-ils pas de même? Toutefois, en composant leurs œuvres – un livre, une exposition (censément permanente, mais en réalité temporaire, comme le sont même les expositions dites permanentes) – l’un et l’autre font trace. Mais il s’agit de traces quelque peu dévoyées, qui en outre éclipsent l’original et le remplacent, pour finalement proposer quelque chose de nouveau, qui ne rend cependant pas vie au modèle, selon une fatalité dont l’écrivain ne cesse de s’amuser, et qui le conduit

32. René Audet, « “Et si la littérature...?” ». Des auteurs en quête d’événement racontent des histoires littéraires » [en ligne], *Roman 20-50*, vol. XLVI, n° 2 (2008), p. 25 [<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-23.htm>].

33. *Id.*

34. Éric Chevillard dans « “L’homme, espèce éteinte” ». Entretien d’Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L’Arche Titanic* », *art. cit.*

à terminer son récit sur l'évocation d'une scène qui a valeur de parabole pour l'ensemble de sa démarche :

Il y a un homme aussi, le seul homme de l'équipe, qui passe la serpillère en reculant, comme pour effacer les traces.

Ce qui est effectivement la meilleure chose à faire. (*AT*, 169)

Références

- AFFEISSA, Hicham-Stéphane, *L'Apocalypse des animaux. Cinq essais sur l'œuvre d'Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2023.
- , « L'Apocalypse des animaux dans l'œuvre d'Éric Chevillard » [en ligne], *Carnet de zoopoétique Animots*, n° 6 (2018), p. 1-27 [https://animots.hypotheses.org/files/2018/12/AFFEISSA-H-S_Apocalypse-des-animaux-Chevillard.pdf].
- ALLEMAND, Roger-Michel, « Éric Chevillard : Choir "sans intention" — mais vers le haut » [en ligne], *Analyses*, vol. V, n° 1 (2010), p. 149-162 [<https://hal.science/hal-03291851>].
- AUDET, René, « "Et si la littérature..." ? ». Des auteurs en quête d'événement racontent des histoires littéraires » [en ligne], *Roman 20-50*, vol. XLVI, n° 2 (2008), p. 23-32 [<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-23.htm>].
- BERNARD, Isabelle, « L'Univers autofictif d'Éric Chevillard », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XXXI, n° 1 (2016), p. 45-58.
- BESSARD-BANQUY, Olivier, « La rhétorique du loufoque », dans Jean-Pierre MOUREY et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Figures du loufoque à la fin du xx^e siècle – Arts et littérature*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 149-154.
- , *Le Roman ludique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.
- CAZABAN-MAZEROLLES, Marie, « L'écologie profonde d'Éric Chevillard » [en ligne], *Revue Critique de Ffixion Française Contemporaine*, n° 11 (2015), p. 60-70 [<https://journals.openedition.org/fixxion/18659>].
- CHEVILLARD, Éric, *Zoologiques*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2020.
- , *L'Arche Titanic*, Paris, Stock (Ma Nuit au musée), 2019.
- CHEVILLARD, Éric et Sylvie TANETTE, « Entretien avec Éric Chevillard, auteur de *L'Arche Titanic* » [en ligne], *QWERTZ, RTS*, 19 janvier 2022 [<https://www.rts.ch/audio-podcast/2022/audio/entretien-avec-eric-chevillard-auteur-de-l-arche-titanic-25794481.html>].
- CORNELIUS, Hannah, *Tisser les interdépendances. Écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine*, Genève, Droz, 2023.
- DANIEL, Marc, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2012.
- DAVALLON, Jean, *Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- « Entretien avec Alina Gurdriel, éditrice, responsable de la collection "Ma Nuit au musée" chez Stock » [en ligne], *QWERTZ, RTS*, épisode du 12 mars 2020 [<https://www.rts.ch/info/culture/livres/11157081-alina-gurdriel-une-femmeorchestre-dans-ledition-parisienne.html>].
- « Éric Chevillard – L'Arche Titanic », balado *La Maison de la Poésie*, épisode du 11 février 2022.

- FARIA, Dominique, «Éric Chevillard: des soucis esthétiques à l'engagement écologique», *Carnets*, n° 2 (2010), p. 113-119.
- «“L'homme, espèce éteinte”. Entretien d'Éric Chevillard avec Maxime Morin autour de son dernier ouvrage, *L'Arche Titanic*» [en ligne], *Literature.green*, 2022 [<https://www.literature.green/homme-espece-eteinte-chevillard/>].
- MAINGUENEAU, Dominique, «Glossaire. Quelques concepts» [en ligne] [<http://perso.numerical.fr/d.maingueneau/glossaire.html>].
- MONJOUR, Servanne, «L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard», *Analyses*, vol. VI, n° 2 (2011), p. 195-218.
- NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, t. 1.
- PLUVINET, Charline, «Les pseudonymes invisibles d'Éric Chevillard “démolir” l'autorité du nom?» [en ligne], dans David MARTENS (dir.), *La Pseudonymie dans la littérature française: de François Rabelais à Éric Chevillard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 323-334 [<https://doi.org/10.4000/books.pur.178439>].
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux; Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- RUIZ, Ugo, «Ethos et blog d'écrivain: le cas de *L'Autofictif* d'Éric Chevillard» [en ligne], *CONTEXTES*, n° 13 (2013) [<https://doi.org/10.4000/contextes.5830>].
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 2001.
- ZAMPIERI, Chiara, «Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains», *La Lettre de l'OCIM*, n° 207 (2023) p. 18-29.
- ZAMPIERI, Chiara et David MARTENS, «Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial: la collection “Ma Nuit au musée” (Stock)», *Communication & langages*, à paraître.
- ZHAO, Jia, «L'ironie dans le roman français depuis 1980: Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly», *Intercambio*, 2^a série, vol. VI (2013), p. 158-176.



Une écriture du regard instrumenté pour attester des sans-voix : analyse intermédiaire de *Fantômes dans la rue* de J.M.G. Le Clézio

SIMON LEVESQUE

En 2008, le Prix Nobel de littérature est décerné à l'écrivain franco-mauricien J.M.G. Le Clézio. Dans son œuvre considérable, qui compte plus de cinquante titres étalés sur sept décennies, la nouvelle *Fantômes dans la rue*¹ se laisse facilement oublier, un peu à l'image des personnages qui y figurent. En effet, ce texte nous fournit un point de vue inédit (et impossible, comme nous le verrons) sur les êtres humains en rade qui errent dans la ville et auxquels nul ne porte intérêt. Il donne à sentir l'exclusion et le mépris que vivent ces personnes fugueuses, désemparées, immigrées ou sans-abri ; il donne à entendre ces personnes dont la voix est habituellement inaudible au sein de l'espace public.

La sensibilité particulière dont fait preuve l'écrivain dans ce texte pour témoigner d'une réalité sociologique propre aux grands centres urbains rend d'autant plus intéressantes les conditions de publication particulières de celui-ci. En effet, *Fantômes dans la rue* a été distribué sous forme de plaquette (48 pages) en supplément aux abonné-e-s du magazine féminin *Elle* dans le cadre d'une série estivale intitulée « Les nouvelles de l'été »². Cette modalité de diffusion constitue à la fois un choix judicieux eu égard au thème de la nouvelle et à sa visée (conscientiser les nantis sur la réalité des subalternes), et

1. J.M.G. Le Clézio, *Fantômes dans la rue*, Paris, HFA, 2000 ; désormais abrégé *FR*, suivi du folio.

2. *Elle*, n° 2845, 10 juillet 2000. Si presque toute l'œuvre de Le Clézio a été publiée chez Gallimard, il existe néanmoins un certain nombre de textes qui ont paru chez d'autres éditeurs, notamment chez Skira (*Haï*, 1971), chez Fata Morgana (*Mydriase*, 1973 ; *Vers les icebergs*, 1978), chez Seghers (*Sirandanes*, 1990), chez Stock (*Diego et Frida*, 1993 ; *Gens des nuages*, 1997 ; *Bitna, sous le ciel de Séoul*, 2018), au Mercure de France (*L'Africain*, 2004) ou aux Éditions du Seuil (*Raga, approche du continent invisible*, 2006). À notre connaissance, *Fantômes dans la rue* est le seul texte de l'auteur ayant paru dans un magazine féminin.

une opération éditoriale audacieuse, au risque de faire tomber le texte dans l'oubli (il n'a plus été disponible pendant plus de vingt ans, jusqu'à sa réédition en 2023 dans le recueil de nouvelles *Avers : des nouvelles des indésirables* chez Gallimard)³.

Dans *Fantômes dans la rue*, Le Clézio observe la faune urbaine à travers l'œil de la technique : la description s'organise d'après le point de vue de caméras de surveillance installées dans la ville. En mariant l'œil froid de la caméra à une écriture marquée par la sollicitude, l'écrivain exploite une technique narrative proprement intermédiaire qui lui permet de produire un témoignage à la fois sensible et objectif des laissés-pour-compte des grandes villes contemporaines. C'est cette technique narrative intermédiaire que nous souhaitons examiner dans un premier temps. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons aux implications sociologiques des caméras de surveillance présentes dans l'espace urbain contemporain. Ceci nous amènera à identifier un habile retournement qu'opère l'écrivain quant à la fonction usitée de celles-ci. En adoptant le point de vue démultiplié sur la ville qu'elles autorisent, et en subjectivant l'image à travers une énonciation unifiée, l'écriture devient l'occasion de produire un portrait de mœurs vivant capable de communiquer une réalité sociologique qui, autrement, demeurerait inaccessible au regard fragmentaire et utilitaire que produisent habituellement les systèmes de vidéosurveillance. Enfin, l'examen des paramètres particuliers de la figuration dans ce texte nous conduit à nous intéresser plus généralement à la poétique leclézienne, car *Fantômes dans la rue* s'inscrit de manière cohérente dans le projet littéraire de l'écrivain et par rapport à l'éthique du témoignage que revendique ce dernier.

Une énonciation intermédiaire problématique : le discours de la caméra

L'énonciation problématique, organisatrice de l'œuvre et de son sens, mérite un examen particulier. L'intermédialité qui lui est inhérente nous oblige à considérer les parties qu'elle met en relation, car comme l'écrit Jürgen Müller, « l'étymologie de la notion d'intermédialité nous renvoie aux jeux de l'« être entre », avec ses dimensions de valeurs comparées, et aux différences matérielles ou idéelles entre des personnes ou des objets mis en présence, c'est-à-dire à la matérialité des médias⁴ ». L'énonciation singulière qu'exploite *Fantômes dans la rue* conjoint deux médias : l'écriture littéraire et la caméra de surveillance. Plus précisément, elle figure par l'écriture littéraire les paramètres que détermine

3. Nous faisons valoir ces considérations, qui ressortissent à la matérialité et aux modalités de circulation de l'objet livre, car elles ont leur place dans la réflexion intermédiaire. Voir Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (2003), p. 18.

4. Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Mediamorphoses*, n° 16 (2006), p. 100.

pour le regard l'œil démultiplié des systèmes de vidéosurveillance installés dans les villes.

Se penchant sur la dynamique tensive intrinsèque aux rapports intermédiaires, Fabien Dumais souligne l'importance, pour les études intermédiaires, de s'attacher aux « effets de sens » produits par les interactions médiatiques, « c'est-à-dire aux résultats du travail interactionnel des significations et des formes médiatiques les unes sur, dans et avec les autres (selon différents modes de passage diachroniques et modes de mélange synchroniques)⁵ ». Les rapports intermédiaires donnent en effet lieu à diverses relations complexes : apposition, imposition ou imbrication de formes, généalogie, cooccurrence ou concurrence des matérialités médiatiques historiques et des déterminismes technomédiatiques, représentation des systèmes technosociaux et réflexivité critique, etc. Il convient dès lors de limiter notre intervention en signalant d'emblée qu'il s'agira ici d'analyser les effets de sens produits par la représentation d'une forme médiatique à l'intérieur d'une autre, soit la description textuelle d'images fictionnelles de vidéosurveillance urbaine⁶.

La matérialité de l'écriture elle-même ne fera pas l'objet d'un examen approfondi. C'est plutôt la reprise des paramètres médiatiques de la caméra de surveillance par les moyens de la mimésis littéraire qui nous intéresse. Ces paramètres conforment le point de vue par lequel nous est donnée à voir l'action dramatique représentée dans la nouvelle. Conséquemment, ils déterminent le regard que peut épouser la lectrice ou le lecteur et à partir duquel s'organisent les effets de sens et l'interprétation dans la lecture. C'est pourquoi nous parlons d'une écriture du *regard instrumenté*. Le mode de production sémiotique de ces images est donc doublement contraint : il l'est à la fois par les modalités de l'écriture littéraire et par celles du médium représenté, la vidéosurveillance, dont la technique, la forme et les usages supposent certaines limitations⁸.

5. Fabien Dumais, « Une dynamique tensive », *Intermédialités*, n° 30-31 (2017), n. p.

6. Lars Elleström (*Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*, Londres, Palgrave Pivot, 2014) distingue la *transmédiation* (nouvelle médiation par un autre type de médium ; par exemple une adaptation) et la *représentation médiatique* (la représentation d'un médium dans un autre ; par exemple l'*ekphrasis*). Ici, c'est le second cas qui s'applique.

7. L'expression vient de Delphine Gleizes et Denis Reynaud, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon (Littérature & idéologies), 2017.

8. Ces limitations sont d'ordre matériel (interfacial, technique), sensoriel (perceptuel, phénoménologique), spatiotemporel (expérientiel, pragmatique) et sémiotique (interprétatif, signifiant). Dans l'analyse littéraire intermédiaire, il convient d'y être attentif pour comprendre quels effets de sens engendre leur transposition. Voir Liviu Lutas, « L'intermédialité comme méthode d'analyse textuelle », *ORBIS Litterarum*, vol. 73, n° 1 (2018), p. 80-100 ; Lars Elleström, « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations »,

Dans une perspective comparatiste entre film et roman, François Jost a proposé de distinguer focalisation et ocularisation, qui, dans les productions médiatiques ou artistiques, peuvent apparaître dissociées et ainsi produire des effets de sens singuliers⁹. La focalisation concerne le point de vue narratif et désigne le mode d'accès (phénoménologique) au monde diégétique¹⁰. Quant à elle, l'ocularisation (et l'auricularisation) décrit un point de vue (ou d'ouïe) matérialisé dans l'image filmique, déterminé à la fois par les paramètres médiatiques (cadre et profondeur de champ, codes et usages de l'audiovisuel, etc.) et une certaine intentionnalité perçue (ou non) dans l'acte spectatorial (ou l'acte de lecture) interprétatif : *interne primaire* lorsque l'image correspond au regard d'un personnage, *interne secondaire* lorsque le contexte nous permet de rattacher un regard à l'image, et *zéro* lorsque aucun regard défini ne peut y être rattaché¹¹. Comme nous le montrerons, la nouvelle leclézienne propose des représentations littéraires (ou *ekphraseis*) d'ocularisations supposées, mais dont le statut ambigu oscille entre les catégories internes primaire et secondaire, voire zéro.

Le texte leclézien est divisé en segments, et chacun de ces segments est organisé d'après le regard d'une caméra positionnée dans la ville. Il s'agit de Paris, bien qu'elle ne soit à peu près jamais nommée comme telle, l'auteur lui préférant le nom de Babylone, ville de perdition dans la mythologie judéo-chrétienne. La zone surveillée est approximativement circonscrite au 6^e arrondissement et à une petite portion du 7^e. Un triangle se dessine entre, au Nord-Ouest, Orsay (la station de métro et le musée, vraisemblablement), au Sud, la station Denfert-Rochereau et la tour Montparnasse, et, au Nord-Est, le Pont Saint-Michel. Au centre, on trouve le jardin du Luxembourg, que Le Clézio appelle le jardin de Babylone, puis la rue de Sèvres, la rue de Babylone, la rue du Dragon et la rue du Bac, qui, elles, sont nommées textuellement.

À travers la lecture, l'accumulation des points de vue laisse comprendre que notre regard est dirigé d'après la vision de différentes caméras de surveillance situées dans cette zone, et que celles-ci sont vraisemblablement rattachées à un même réseau, car une même conscience semble les unifier. En effet, malgré

dans Lars Elleström (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48.

9. François Jost, « Propositions pour une narratologie comparée », dans Jürgen E. Müller (dir.), *Texte et médialité*, Mannheim, Lehrstuhl Romanistik I, Universität Mannheim (Mannheimer Analytika), 1987, p. 251-265.

10. Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 65-278 ; *Nouveaux discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 ; Alain Boillat, « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinémas*, vol. 19, n° 23 (2009), p. 217-245.

11. François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

la multiplicité des points de vue, le discours littéraire ne laisse place qu'à une seule instance énonciative – un seul narrateur donc, qui est en fait une narratrice homodiégétique : la caméra. Et cette narratrice dit « je », ce qui complique évidemment l'affaire puisqu'une caméra de surveillance n'a normalement pas de subjectivité. Ici, l'intermédialité en place autorise un écart à l'objectivité médiatique visée par le dispositif de surveillance. Que signifie ce « je » qui décrit ce qu'il (ou elle) voit à travers sa lentille ? Faut-il comprendre qu'il y a un humain derrière le dispositif de surveillance, qui regarde les images et qui nous les décrit, ou bien que la caméra elle-même est dotée d'une subjectivité propre (en dépit de l'impossibilité d'une telle configuration) ? Puisque l'ambiguïté à cet égard est maintenue tout au long du texte, nous ne pouvons pas trancher. Ainsi devons-nous imaginer un *œil humain de la caméra*. En effet, cette formulation nous apparaît la plus juste, et ce, malgré le paradoxe évident qu'elle contient. Mais ce paradoxe n'est pas innocent ; il correspond au mode opératoire de l'écrivain, qui le revendique pleinement¹².

Évidemment, nous sommes contraints de nous appuyer strictement sur les indices textuels pour restituer les paramètres médiatiques du dispositif mis en place par la mimésis littéraire. Cette restitution n'est pas aisée, mais notre interprétation est dirigée par quelques passages clés qui laissent comprendre de quoi il en retourne : « Quand j'ouvre mon regard, je sens un balancement, un va-et-vient, pareil au balayage écoeurant d'un ventilateur, et un cercle de fer qui m'enserre. » (*FR*, 3) On imagine sans mal l'une de ces grosses caméras rectangulaires de la fin des années 1990 installées aux intersections, sur les arêtes des immeubles, et dont la rotation motorisée permet de couvrir un angle plus large que celui que la lentille cerclée de métal permettrait de couvrir si elle restait immobile.

Il y a donc présence de ce « je » qui parle, au nom de la caméra semble-t-il. L'énonciation introduit un sujet : « L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole », écrit Émile Benveniste¹³. Ce sujet-caméra, dispositif singulier s'il en est, tient un discours sur ce qui entre dans son champ de vision. Vers les dernières pages, on peut encore lire : « C'est faux que je suis une mécanique, seulement une boîte noire munie d'une mémoire magnétique. Je peux mesurer les êtres, je sais tout de leur chaleur, je brûle des mêmes désirs, j'ai soif comme eux, j'ai peur comme eux. Je me nourris de leurs rêves. » (*FR*, 46) L'humanité de la caméra revêt ici un caractère prédateur ou voyeur : elle vit par procuration, semble-t-elle exprimer, c'est-à-dire à travers les vies humaines qu'elle capture. Mais elle prétend aussi *brûler*

12. Voir J.M.G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes », conférence Nobel, 7 décembre 2008 ; Bruno Thibault et Keith Moser, *J.M.G. Le Clézio dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan (Études transnationales, francophones et comparées), 2012.

13. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard (Tel), 1974, p. 82.

des mêmes désirs qu'elles, ce qui lui confère une autonomie et une subjectivité quelque peu inquiétantes, sur lesquelles nous reviendrons en conclusion.

D'autre part, la citation précédente indique qu'au-delà des lentilles de capture visuelle, le dispositif est doté d'une capacité d'enregistrement sur support magnétique. On imagine alors une cassette Betamax ou VHS et un lecteur-enregistreur correspondant. D'ailleurs, les dernières lignes du texte suggèrent précisément cela. Au moment où la voix narrative faiblit et annonce sa fin, une cassette s'éjecte : « Je vais fermer ma pupille maintenant. Je vais relâcher mon diaphragme. [...] *Stop. Eject.* » (*FR*, 48) Remarquons au passage le double sens donné au mot « diaphragme » ici : en optique, et en photographie en particulier, un diaphragme à iris désigne un ensemble de pièces mécaniques régulant la quantité de lumière pénétrant dans l'objectif et venant s'imprimer sur le film ou le capteur photosensible ; en anatomie, le diaphragme est l'organe régulateur du souffle (il contribue à la ventilation pulmonaire). Ce jeu sur la polysémie du mot « diaphragme » nourrit l'ambiguïté entretenue sur la double nature, mécanique et organique, de la narratrice, en plus de produire une association entre la lumière et la vie. Si la caméra se nourrit des êtres qu'elle perçoit dans les images qu'elle capture, alors au moment où elle s'éteint, le flux d'images s'arrête aussi, ce qui marque la fin.

Que reste-t-il après ? Quel statut faut-il donner à la « mémoire » extériorisée sur le support magnétique ? L'ambiguïté maintenue sur la subjectivité véritable dont jouit la caméra complique la qualification de cette matière mémorielle. Une interprétation possible est que la matière qui nous est donnée à lire constitue en quelque sorte une « traduction » intermédiaire (de l'audiovisuel vers l'écrit) des « souvenirs » de la caméra. Cette opération de traduction est bien sûr imaginaire, et seule l'écriture littéraire est en mesure de la prendre en charge : en organisant l'énonciation et le récit d'après les paramètres médiatiques de la caméra de surveillance et en conférant à celle-ci une subjectivité (une énonciation est nécessairement subjective et située¹⁴), l'écriture littéraire autorise cette représentation de *l'œil humain de la caméra* qui, autrement, serait impossible.

Jusqu'ici, nous avons décrit la dimension visuelle de la caméra, mais il nous faut encore parler de sa dimension sonore (ou auriculaire). Ce sont des images audiovisuelles que le système de surveillance produit et, en ce sens, la caméra n'est pas seulement (analogiquement) dotée du sens de la vue, mais également de celui de l'ouïe. La traduction intermédiaire de ce paramètre du dispositif de capture nous offre encore quelques indices sur la situation diégétique de celui-ci : « Il y a eu un calme assez long, je n'entendais plus les bruits des passants, plus les krrr rran des voitures » (*FR*, 6) ; « J'ai entendu des bribes, arrachées entre les cris et les klaxons des voitures qui s'embouteillent. »

14. « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (*ibid.*, p. 80).

(FR, 11) On perçoit bien à ces passages la situation urbaine de la caméra. Celle-ci est vraisemblablement installée en bordure d'un boulevard sur lequel la circulation automobile est importante. Des indices nous sont aussi fournis sur la compétence du dispositif à capter avec précision les conversations qui prennent place dans la rue : lorsque la circulation est dense, il lui est difficile de tout « entendre », et la bande-son est alors parasitée par le bruit des moteurs, ainsi que les deux passages suivant le laissent comprendre : « Les morceaux de phrases, les mots hachés : krrwi, il y en a une krrr witwit des enfants exact moi je lui ai dit vislogram vsl la vérité je lui ai dit c'est ça wi enfin dhab dhob quoi krwa wit où ça jlislô vrai » (FR, 39) ; « J'entends des bribes de ce qu'ils disent, mêlées aux éclats des autos : "Mais si, kraaa, je veux rester avec toi." Lui : "Moi jrrrren ai marre, witt dis ça et puis tu sors avec Ahmen." Elle crie, et tout le monde se retourne, ils s'éloignent, ils reviennent, on dirait une danse : "Mais jte jure, Paul, rraaan avec toi wittwi suis bien." Les moteurs hachent les mots. » (FR, 40) Dans une optique de surveillance ordinaire, la bande-son de ces enregistrements apparaîtrait presque inutilisable. Mais rappelons-nous que la caméra vit ici par procuration, à travers les conversations et les interactions humaines qu'elle capture dans son champ de perception et qui nourrissent sa mémoire. On peut penser que ce qu'elle parvient à capter des conversations lui suffit à conjecturer un sens possible, mais incertain, qui entretient sa curiosité à leur égard.

Les difficultés d'audition figurées dans les passages précédents connotent aussi un affaiblissement de la caméra. On sait qu'elle finira par « fermer sa pupille », « relâcher son diaphragme » et s'éteindre pour de bon. Dans ce contexte, les difficultés d'audition laissent aussi présumer de l'âge avancé de la caméra¹⁵. L'auteur prêtant des qualités humaines à celle-ci, il semble ici la représenter affectée par la sénescence et la presbycusie. En effet, non seulement la caméra paraît-elle « vivre » ses derniers jours, mais elle énonce également un souhait (qui est aussi une pseudo-quête sur le plan narratologique), et l'énoncé de ce souhait nous en révèle encore un peu plus sur son humanité : « Je les regarde, j'aimerais m'asseoir à côté d'eux, entendre tout ce qu'ils disent, comme si dans leur conversation il y avait un sens caché, la clé d'un mystère que je dois comprendre avant de m'éteindre. » (FR, 12) La caméra voudrait ressembler aux humains ou pouvoir faire comme eux (« j'aimerais m'asseoir à côté d'eux ») ; elle aimerait être dans le secret de leurs conversations intimes, car il y aurait en elles « un sens caché, la clé d'un mystère » qu'elle se doit de

15. « Mon regard me brûle. Il y a des mois, des années qu'il ne s'éteint pas. Je dois sans cesse accommoder, ouvrir et fermer mon diaphragme, ma pupille est pareille à un cœur douloureux. La vie est une quête cruelle de la lumière [...] je suis vieille et seule. [...] J'avance vers ma fin. La fin d'un jour, la fin d'un rouleau, la fin d'une tâche » (J.M.G. Le Clézio, *Fantômes dans la rue*, op. cit., p. 37, 42).

déchiffrer. Au-delà de l'humanité douteuse de la caméra, une autre ambiguïté pointe, cette fois quant aux intentions sous-jacentes de celle-ci. Car si, d'une part, la caméra semble vouloir pénétrer les dialogues humains pour en tirer une compréhension aiguë et ainsi, peut-être, gagner en humanité, d'autre part, il est aussi possible de comprendre par ce même énoncé que la caméra de surveillance est en fait conçue et programmée pour épier les conversations, car d'elles pourraient être soutirées des informations cruciales, sur le plan de la sécurité intérieure par exemple. Le souhait énoncé par la caméra peut alors être interprété comme l'affirmation de son « instinct » profond : surveiller.

Ce souhait énoncé par la caméra apparaît dès lors comme la traduction intermédiaire non plus des données audiovisuelles enregistrées par celle-ci (traduction de l'audiovisuel vers l'écrit), mais de la programmation sous-jacente inhérente au dispositif de surveillance (traduction d'un ensemble de règles codées et implantées dans une architecture mécano-électromagnétique fonctionnelle). Ceci laisse aussi comprendre de quelle manière les paramètres définatoires d'un média, tant sur le plan conceptuel que matériel, ont une influence sur la production de celui-ci. L'usage imaginé pour le dispositif de surveillance audiovisuel – usage en fonction duquel celui-ci a été conçu, fabriqué, programmé, installé et pour lequel il continue d'être entretenu – a nécessairement des répercussions sur la qualité des images produites par celui-ci. Les images de surveillance ont non seulement une esthétique propre, elles ont une *éthique* propre également, et cette éthique est déterminée téléologiquement dès lors que l'usage du dispositif est imaginé.

La caméra leclézienne veut-elle épier les conversations? On aura beau croire qu'elle le fait par souci d'humanité, il n'en demeure pas moins que, comme toute caméra de surveillance, elle doit son existence à une série de facteurs extrinsèques convergents¹⁶: (1) une situation technologique et commerciale permettant sa conception, sa fabrication et sa mise en marché; (2) un souci de sécurité (souci bien humain, faut-il remarquer) suffisamment partagé pour que des décideurs en position de l'imposer l'aient fait acheter, installer et aient réussi à mobiliser des fonds en vue de son entretien dans la durée – et qu'ils aient cru en premier lieu que la surveillance constituait effectivement une solution au problème identifié (les fabricants et les commerçants jouent à cet égard un rôle important); (3) une situation sociopolitique en vertu de laquelle une population consent (même tacitement) à être filmée plus ou moins à son insu, en étant plus ou moins bien renseignée sur les finalités dudit dispositif

16. L'intermédialité étudie les facteurs historiques d'émergence et de transformation des médias et des formes médiatiques. Quatre dimensions factorielles peuvent être prises en compte dans l'analyse intermédiaire: technique-scientifique, sociale-politique, commerciale-économique et esthétique-artistique. Voir Rémy Besson, «Intermediality: Axis of Relevance», *SubStance*, vol. 44, n° 3 (2015), p. 144-145.

et sur les usages qui seront faits des données audiovisuelles produites par celui-ci¹⁷; (4) une familiarité avec l'image audiovisuelle, ses formes, ses usages et ses modalités de circulation qui permet d'imposer par rapport à elles une relation régie par une éthique téléologique définie, nommément: *une éthique de la surveillance audiovisuelle*.

Une catégorie particulière de biens symboliques: les images de surveillance

Fantômes dans la rue est donc le récit de personnes et d'événements (essentiellement des interactions entre personnes) vus par un système de caméras de surveillance en milieu urbain. Bien que le texte entretienne l'ambiguïté sur la nature de l'énonciation, ou plus exactement sur l'identité et les qualités existentielles que l'on peut attribuer, au fil de la lecture, à la voix narrative, une réalité demeure: le régime des images qui nous sont décrites textuellement est celui de la surveillance audiovisuelle. Cependant, la caméra semble à même de commenter ces images, de juger de leur contenu et de conjecturer à partir d'elles:

Rien ne doit m'échapper. Ni les mouvements des passants, ni les regards, ni les paroles, ni même les intentions. Je guette les passions et je ne trouve jamais que des intentions. Celui-ci, cet homme anonyme, vêtu d'un complet marron, qui porte une petite valise: a-t-il pensé à tuer? Cet autre, une calvitie en couronne, des lunettes de myope à verres teintés, une encolure large: est-il un détective privé, chargé d'espionner une femme adultère pour le compte d'un mari décidé à ne pas verser un sou de pension? (*FR*, 38)

Ce commentaire subjectif assorti à l'image étonne, car il est inattendu. Le langage visuel de la caméra de surveillance produit des données normalement considérées comme factuelles. Cependant, ces images autorisent, invitent même, ceux qui les examinent à opérer toutes sortes de conjectures, de raisonnements abductifs ou de suppositions plus ou moins fondées. Le discours de la caméra semble donc cumuler deux perspectives: d'une part, celle du dispositif de surveillance audiovisuelle et, d'autre part, celle du regard humain qui est normalement porté, en un second temps, sur la production médiatique d'un tel dispositif. Loin de s'en tenir à une simple description des images capturées, le discours de la caméra est nourri d'un imaginaire propre à épaissir le sens des images décrites. Des interprétations sont avancées par celle-ci à partir du contenu des images vues, ce qui a pour effet de sortir l'image de surveillance du régime factuel de l'indice pour la faire entrer de plain-pied dans le régime du symbolique. Dès lors, des associations d'idées de toutes sortes (conscientes

17. «Qui lira ma mémoire?», se demande la caméra. La circulation des images de surveillance, même réglementée, peut être hasardeuse (J.M.G. Le Clézio, *Fantômes dans la rue*, *op. cit.*, p. 39).

et inconscientes), opérées par l'observatrice, teintent les faits iconiques observés. Évidemment, les humains ne regardent jamais des images que de cette manière (ce qui place toujours d'emblée les images dans le régime du symbolique). Ce n'est toutefois pas vrai dans le cas de l'objet inerte qu'est normalement la caméra. Une caméra ordinaire, contrairement à la caméra du récit leclézien, ne *regarde* pas d'images, elle en *produit* selon des paramètres définis par les sujets humains qui, ensuite, les regarderont. La subjectivité impossible dont est dotée la caméra leclézienne rend saillant le passage souvent invisibilisé ou impensé entre la production mécanique ou numérique d'images de surveillance (sans affect) et leur consommation (affectée).

La valeur critique de *Fantômes dans la rue* se vérifie dans l'actualité de la recherche en sciences sociales sur la vidéosurveillance. D'après David Lyon¹⁸, la pratique désormais répandue de la vidéosurveillance a donné forme, au cours des dernières décennies, à des *imaginaires de la surveillance*, qui supposent une grammaire médiatique et qui contribuent à la formation d'une éthique visuelle. Les représentations sociales usitées des images de surveillance nous conditionnent à leur attribuer un caractère d'impartialité dans l'observation, qui n'est d'ailleurs pas étranger à la présomption de neutralité que l'on accorde à tort à la technique. Les caméras installées dans nos villes sont le plus souvent conçues (car représentées) comme des points de vue privilégiés sur l'action sociale, mais extérieurs à celle-ci, offrant une vue objective des événements enregistrés. Ici, le discours de la caméra révèle en quelque sorte les présupposés dissimulés derrière l'image de surveillance, soit les raisons sociales et idéologiques présidant à leur existence même. En subjectivant le regard de la caméra de surveillance, Le Clézio nous amène à considérer les inquisitions abusives auxquelles elles peuvent donner lieu. Car, comme l'écrit Christian Laval, il est clair que «les caméras ne filment plus tout le monde indifféremment, elles discriminent la population grâce au profilage numérique des "suspects" à surveiller¹⁹».

Cette manière d'interroger les conduites pour en inférer les motifs présumés, alors qu'aucun geste répréhensible n'a été commis, n'est-elle pas abusive au regard des libertés individuelles (sans parler du droit à l'image)? Les images de surveillance ne sont-elles pas surdéterminées, en raison même des paramètres médiatiques qui régissent leur production, en vue d'un usage qui fait de tout passant le suspect potentiel d'un acte délictueux? Olga Leontovitch souligne que la dynamique sous-jacente aux pratiques de vidéosurveillance mine l'une des conditions de félicité les plus élémentaires de la communication :

18. David Lyon, *The Culture of Surveillance. Watching as a Way of Life*, Cambridge, Polity Press, 2018.

19. Christian Laval, «Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique», *Revue du MAUSS*, n° 40 (2012), p. 47.

la méfiance prévaut sur la sincérité²⁰. Similairement, Christophe Bétin et ses collègues affirment que « la vidéosurveillance se construit d'abord sur la base de rapports sociaux conflictuels²¹ ». Si la surveillance participe d'une logique d'« assainissement » de l'espace public, elle contribue aussi à sa polarisation.

Il est vrai cependant qu'outre la surveillance dissuasive ou visant la réduction des méfaits, les caméras installées dans nos villes peuvent aussi servir à réguler les flux de circulation. Cette visée, qui se rapporte encore au « bon usage » des équipements collectifs, ne semble d'ailleurs pas échapper à Le Clézio : « Les gens se pressent, se bousculent, il est six heures, c'est l'heure de pointe. "Allons, ne restez pas là, vous voyez bien que vous obstruez." » (*FR*, 27) Toujours est-il que la vidéosurveillance vise surtout à policer les conduites et à tenir en échec ou à distance les individus ou les groupes adoptant des comportements douteux ou affichant des profils marginaux, que les acteurs sociaux dominants et les institutions de contrôle identifient généralement comme une menace ou une nuisance.

Dans ces circonstances, on ne s'étonnera pas de découvrir que les personnages représentés dans *Fantômes dans la rue* correspondent précisément aux sujets de prédilection de la vidéosurveillance. Ce sont des immigrants maghrébins ou venus de l'Afrique noire pour la plupart. Il y a Renault, un homme seul passant ses journées assis dans le portique muré d'un immeuble abritant une banque, près d'un distributeur de billets. Il a l'air « usé, creusé, édenté, il a eu le nez fracturé » et « sa peau s'enfonce par endroits comme s'il avait de la cellulite sur les joues, c'est à cause de l'alcool » (*FR*, 7). Renault est un paria : « les gens qui passent pour la plupart font un détour quand ils le voient, comme s'il s'était compissé ou qu'il avait une maladie » (*FR*, 9). Il y a Aminata, une femme noire qui habite la banlieue, mais qui « prend le bus pour venir faire des ménages en ville, et pour faire ses courses, pendant que ses filles vont à leurs cours » (*FR*, 21). Et puis il y a les « trois mousquetaires », Max, Miguel et Leticia, qui forment une bande de jeunes laissés à eux-mêmes. « Il sont dans la rue presque tout le temps » (*FR*, 31) et « personne ne sait d'où ils viennent », car « ils entretiennent le plus grand mystère sur leur lieu d'origine » (*FR*, 30), mais Max dit parfois « qu'ils sont des Kabyles d'un village très loin, perdu au milieu des montagnes, là-bas, de l'autre côté de la mer » (*FR*, 31). Ils ne semblent avoir ni parents ni domicile : « Quand il fait beau, même froid, ils dorment dans les

20. Olga A. Leontovitch, « The All-Seeing Eye of the City from the Perspective of Urban Communication Studies », *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie*, vol. 17, n° 4 (2018), p. 209.

21. Christophe Bétin, Emmanuel Martinais et Marie-Christine Renard, « Sécurité, vidéosurveillance et construction de la déviance : l'exemple du centre-ville de Lyon », *Déviance et Société*, vol. 27, n° 1 (2003), p. 4.

jardins publics, ou dans des cours d'immeuble. Les nuits de pluie ou de gel, ils se réfugient à la gare d'Orsay, ou à Roissy.» (*FR*, 31)

Ce sont eux les sujets de la surveillance : Renault, Aminata, les trois mousquetaires et d'autres encore qui leur ressemblent. Ils sont différents, inquiétants, on les évite, on veut les garder à bonne distance²². Dans la dernière section de cet article, nous verrons cependant que les images de surveillance que donne à voir le texte leclézien mettent à mal à cette logique, car l'énonciation subjective de la caméra, plutôt que de rendre froidement ses observations, nous rapproche sensiblement des sujets qu'elle décrit, jusqu'à nous les rendre sympathiques.

Une éthique du témoignage prise en charge par l'écriture littéraire

L'œil humain de la caméra *guette*²³, et ce qu'il préfère guetter, ce sont les comportements et les échanges humains. Or, la caméra ne s'intéresse pas à n'importe quels humains : elle discrimine des flux de comportements normalisés ceux qui en contrastent et qui, pour cette seule raison, captent son attention. En un retournement amusant, la caméra nous laisse comprendre que les humains aussi ont une part robotique ou mécanique en eux, car la plupart agissent de manière programmatique, inconsciente ou automatique. Si « les êtres humains sont partout » (*FR*, 46), les personnes *vraiment humaines* sont plus rares : « Il y a tellement d'hommes-chacals et d'absents, tellement de zombies et de momies. Tellement d'aventuriers et de faussaires. Je remarque que la société humaine en est largement composée. Mais lui, c'est un être humain » (*FR*, 4), dit-elle en parlant de Renault. Sur la toile de fond des comportements humains irréflechis et banalisés parce que réputés normaux, l'œil humain de la caméra fait ressortir dans l'image les écarts à la norme qu'il juge dignes de son attention.

Remarquons que cette logique discriminatoire est précisément celle qui préside aux algorithmes des systèmes de surveillance que nous connaissons²⁴, ou, moins subtilement, aux instructions que reçoivent habituellement les agents de sécurité ou les opérateurs des systèmes de vidéosurveillance²⁵. À cet égard, le tour de force de l'œuvre leclézienne est sans aucun doute de retourner complètement cette logique : en épousant les logiques de la vidéosurveillance, en moulant son regard à l'œil de la caméra et en ciblant les sujets de prédilection de cette surveillance, l'écrivain attire notre attention sur les personnes

22. À cet égard, la vidéosurveillance s'avère pratique : elle permet d'observer sans être vu en retour. Les suspects sont gardés à l'œil à leur insu, ce qui rend d'autant plus aisés les abus de suspicion.

23. Le verbe est répété plusieurs fois dans le texte, notamment p. 18, 29, 38, 42.

24. Andrew G. Ferguson, *The Rise of Big Data Policing. Surveillance, Race, and the Future of Law Enforcement*, New York, New York University Press, 2017.

25. Christophe Bétin *et al.*, *art. cit.*, p. 16-21.

et les groupes racisés²⁶, invisibilisés²⁷ et inaudibles de la société²⁸. Mais ce faisant, il ne nous invite pas à reconduire le mépris et le rejet dont ceux-ci font habituellement l'objet. Au contraire, il nous invite à considérer leur profonde humanité, leur ingénuité et leur beauté.

En effet, le regard de la caméra que met en scène le texte est empreint d'attention et de sensibilité à l'égard des sujets humains qu'elle observe. Considérant Renault, elle dit : « Il y avait un très grand sentiment de solitude, toujours. J'avais mal à force de regarder. [...] j'avais une âme pleine de larmes, un vide, une douleur de fer. » (FR, 6-7) Observant Aminata, elle dit : « Aminata est belle. Je trouve qu'elle est belle. [...] C'est émouvant de voir ses pieds nus dans cette avenue grise où courent les voitures. [...] Je dis tout cela dans le détail parce que je crois bien que j'ai été tout de suite amoureuse d'Aminata, la première fois que je l'ai vue entrer dans la boulangerie. » (FR, 16-17) La caméra fait preuve ici d'une capacité de jugement esthétique et même d'émotions : empathie ou désir, selon la façon dont on interprète l'amour qu'elle dit porter à Aminata. Cependant, au-delà de la relation que la caméra s' imagine parfois entretenir avec les sujets humains qu'elle observe – par exemple : « nous sommes devenues amies » (FR, 18) en parlant d'Aminata ; « Ils sont mes enfants perdus » (FR, 35) en parlant des « trois mousquetaires » –, c'est le regard général empreint de sollicitude de celle-ci qu'il nous semble devoir retenir, car c'est en vertu de celui-ci que son discours s'érige au rang de témoignage.

Être témoin signifie *ne pas pouvoir nier savoir*²⁹. Être témoin d'un événement ou d'un phénomène social confère une responsabilité morale à l'égard de cet événement ou de ce phénomène. Cependant, être témoin d'un événement ou d'un phénomène social par l'entremise d'une représentation médiatique a normalement pour effet d'amenuiser considérablement la responsabilité ressentie par l'observateur, car une triple distance – technique, spatiale et temporelle – le sépare de ce qui est observé³⁰. En optant pour une narration homodiégétique

26. Sur les processus et les phénomènes de racialisation, voir Colette Guillaumin, *L'Idéologie raciste : genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1972].

27. Une précision s'impose ici. On dit des marginaux ou des minorités qu'ils sont invisibilisés parce que leur place et leur voix au sein de la société sont moindres ou limitées. Pourtant, dans la logique de la surveillance, une attention accrue leur est accordée, tandis que les profils typiques passent inaperçus ou font l'objet de moins de contrôles de la part des autorités. À ce sujet, voir Olga A. Leontovitch, *art. cit.*, p. 208.

28. Ceux que Spivak appelle *les subalternes*. Étant dominées par les logiques coloniales et les dynamiques ethnoraciales inégalitaires, les personnes subalternes occupent une position sociale qui ne leur garantit aucun rôle et aucune reconnaissance par le pouvoir (Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988]).

29. John Durham Peters, « Witnessing », *Media, Culture & Society*, vol. 23, n° 6 (2001), p. 708.

30. Jill Ellis, *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, Londres, I.B. Tauris, 2000, p. 11.

(la caméra est un actant du récit) et en modalisant la focalisation pour qu'elle corresponde à l'œil de la caméra de surveillance (ocularisation interne), l'auteur parvient à escamoter la distance qu'impose normalement la médiation de l'appareillage audiovisuel (ou dans ce cas-ci sa traduction intermédiaire) à l'observateur (dans ce cas-ci le lecteur). Au-delà de simples *ekphraseis* d'images de surveillance, c'est véritablement le *témoignage* de la caméra, en tant qu'acteur sensible prenant part aux événements du récit, qu'il nous est donné de lire. La subjectivité dont elle est dotée la mène à ressentir la responsabilité morale que lui confère son rôle de témoin des faits observés.

Ainsi disons-nous que l'énonciation « impossible » et proprement intermédiaire mise en scène par l'auteur produit un discours s'inscrivant dans le registre testimonial. Ce « témoignage » est certes fictionnel, mais les figures typiques qui s'y trouvent représentées et la vraisemblance mimétique de leur représentation lui confèrent une puissance cathartique indéniable. La valeur de cette puissance cathartique apparaît d'autant plus importante que le lectorat visé à l'origine (les lectrices et lecteurs du magazine *Elle*) peut être amené à assumer une part de responsabilité à l'égard du contenu du témoignage qui lui est ainsi transmis.

Johanne Villeneuve insiste sur la dimension transitive du témoignage et sur la responsabilité que celui-ci impute implicitement à ses destinataires, faisant de la *réception* une de ses conditions de félicité inéluctables :

Témoigner suppose une attention particulière à la dimension réceptive. On dit d'un témoignage qu'il est reçu, que la cour en justice, par exemple, va le recevoir. Plus que tout autre texte, parole ou artefact, le témoignage est consubstantiel au principe de destination, lequel mobilise toutes ses ressources vers une réception. Car ne pas être reçu entraîne, dans le cas du témoignage, des conséquences qui vont au-delà d'un simple échec de la communication ; cela a l'effet d'une négation, non seulement de la médiation, mais de l'événement lui-même. Aussi, cette mobilisation des ressources se traduit-elle par un acte de foi envers ses destinataires³¹.

Cette confiance accordée par nécessité aux destinataires, dès lors qu'une visée testimoniale caractérise la communication, met en lumière la dimension transitive du langage et, en l'occurrence, de l'écriture littéraire³². À cet égard, Le Clézio s'est exprimé sur sa « confiance dans le langage sans laquelle les rapports entre les êtres humains se détériorent³³ ». Cependant, Villeneuve

31. Johanne Villeneuve, « Filip Müller: témoin, narrateur et figure », *Intermédialités*, n° 36 (2020), p. 78.

32. En plus de sa portée testimoniale, Claude Cavallero suggère d'être attentif aux dimensions anthropologique et historique de l'œuvre leclézienne, qui la rendent transitive (*Le Clézio: témoin du monde*, Clamart, Calliopées, 2009, p. 267).

33. Le Clézio s'adressant à un public de lectrices et de lecteurs lors d'une rencontre au théâtre Sorano, à Toulouse en 1996, est cité dans Aliette Armel, *Le Clézio, l'homme du secret*, Paris, Le Passeur, 2019, p. 56.

rappelle que « la première matérialité du témoignage » est « ce corps qui permet d'énoncer : "J'y étais et je suis maintenant parmi vous" »³⁴. L'absence d'un tel corps tangible est bien sûr ce qui rend la nouvelle leclézienne si ambiguë, si énigmatique, si problématique. En dépit d'une subjectivité forte (spirituelle ou simulée, peu importe), la matérialité du corps humain manque ; seule celle, mécanique et froide, de la caméra subsiste. C'est d'ailleurs pourquoi, en dernière analyse, l'ocularisation exacte (interne ou zéro) demeure incertaine. Jost nous rappelle, à juste titre, « la métaphore récurrente chez les littéraires de "l'œil-caméra" pour désigner une description neutre et objective³⁵ ». Bien qu'elle tire profit de l'imaginaire qui lui est associé, la nouvelle leclézienne subvertit ce lieu commun pour mettre en lumière sa mystification : loin d'être neutre, l'image de surveillance résulte toujours d'une construction (conforme à ses usages).

L'autre paramètre jouant en faveur de la puissance cathartique de l'œuvre et renforçant la dimension testimoniale du discours est son caractère narratif, caractère que l'image de surveillance seule n'a pas. En mettant en récit les images de surveillance enregistrées, l'énonciation subjective de la caméra parvient à communiquer le sentiment d'expérience et d'événementialité des faits (fictionnels) relatés. Par son entremise, la présence humaine n'est pas seulement dite ou montrée, elle est *racontée*. Cette nuance est importante : entre dire et raconter, la différence tient à la revendication d'une autorité discursive assumant sa subjectivité et sa réflexivité en tant que parole communicante³⁶. La caméra de surveillance du récit leclézien a conscience que son regard a un pouvoir de transformation sociale, c'est-à-dire qu'elle a intériorisé l'idée que ce qu'elle nous donne à voir influencera nos représentations sociales. La caméra n'est pas dupe de sa dimension technique ; l'humanité qui l'habite rend saillante la partialité de sa vision et des images qu'elle produit. Ou plus exactement : Le Clézio est conscient que la technique n'est pas neutre et que les pratiques de vidéosurveillance (et les images que ces pratiques mettent en circulation) altèrent notre vision de la société et du monde.

On comprend mieux, dès lors, pourquoi l'auteur se concentre sur certains phénomènes sociaux plutôt que d'autres. Ce sont moins les méfaits publics qui l'intéressent – il ne nie pas d'ailleurs que de tels méfaits existent – que la solidarité et les réseaux d'entraide organiques qui se mettent en place entre les

34. Johanne Villeneuve, *art. cit.*, p. 8.

35. François Jost, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités*, n° 6 (2005), p. 113.

36. Paul Frosh, « Telling Presences: Witnessing, Mass Media, and the Imagined Lives of Strangers », dans Paul Frosh et Amit Pinchevski (dir.), *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2009, p. 49.

personnages subalternes du récit pour pallier la misère que rencontrent ceux-ci au quotidien. Le passage suivant est exemplaire à cet égard :

Le soir où j'ai vu Aminata entrer, mon attention était fixée sur un monsieur qui achetait un pain, et qui semblait avoir un problème. Soit il avait perdu son argent, soit il n'en avait pas et espérait que la boulangère lui ferait crédit. [...] Alors j'ai vu Aminata, elle a mis l'argent dans la main de la boulangère avec un geste vraiment royal, et j'ai senti malgré la distance l'onde de bienfaisance qui se dégageait d'elle. [...] Ne pensez pas que j'exagère pour rendre tout ça plus intéressant. Ça s'est réellement passé comme je viens de le dire. (*FR*, 17)

Remarquons ici, en fin de citation, l'assertion de vérité qui vient redoubler la véracité revendiquée des faits racontés.

Dans un autre passage, la caméra observe l'interaction qui a lieu entre une adolescente et une fillette à l'intérieur d'un magasin :

Un peu avant la fermeture, ma jeune fille brune, amie de Renault et d'Aminata. Elle est à l'intérieur du magasin, elle observe une petite, visage large cuit par le froid, des yeux noirs en coin, tignasse châtain tirant sur le roux, l'air gitan, l'air arabe, ou espagnol, en train de voler quelque chose dans les rayons. Elle a pris quelque chose qu'elle a caché à l'intérieur de son blouson, et elle serre son bras contre sa poitrine plate. La jeune fille s'approche. « Qu'est-ce que t'a fauché ? » La petite voleuse : « Moi, j'ai rien pris ! » La jeune fille se penche vers elle. « Écoute, ne mens pas, je t'ai vue, tu devrais faire attention, ils te surveillent, ils ont des caméras partout. » La petite regarde autour d'elle. Elle hésite, peut-être qu'elle pense à se sauver. Elle a un corps musclé de garçon, mal à l'aise dans ses habits. « Allez, montre-moi, je ne dirai rien. » La petite ouvre son blouson, elle montre la tablette de chocolat au lait. « C'est tout ? Allez, viens, je te la paye. » (*FR*, 40-41)

On ne peut passer sous silence la mise en abyme de la surveillance introduite par cette phrase rapportée par la caméra : « tu devrais faire attention, *ils* te surveillent, *ils* ont des caméras partout » (nous soulignons). Qui ce « ils » désigne-t-il, sinon les lectrices et les lecteurs de *Elle*, statistiquement nantis et apparentés idéologiquement aux catégories dominantes de la morale d'époque³⁷ ? N'est-ce pas précisément dans cette position privilégiée de *voyeur* (celui qui voit sans être vu) que nous place l'auteur en nous invitant à adopter le point de vue de la vidéosurveillance ? Subtilement, Le Clézio place ici son lecteur dans la position dominante des « surveillants » et l'assimile à cette catégorie sociale qui croit de son droit et de son devoir de veiller à son intérêt (matériel, moral) au regard de ce qui, à raison ou à tort, paraît le menacer. Le contraste est choquant lorsque, peu après, il lui jette à la figure cette vision fugitive d'une femme et de son nouveau-né vivant dans la rue, à qui le témoignage est dédié :

37. Sur la presse féminine et le profil sociologique de son lectorat, voir Vincent Soulier, *Presse féminine, la puissance frivole*, Paris, L'Archipel, 2008.

« À toi, la madone gitane de la rue du Bac, debout contre le mur de la Médaille Miraculeuse, serrant dans ses bras son nouveau-né, pas plus grand qu'une poupée, enveloppé de chiffons, et personne pour lui apporter de cadeaux, pas une étoile dans le ciel. » (*FR*, 45)

Cette notion de témoignage réalisé au moyen de l'écriture littéraire revêt une importance particulière au regard du rôle social de l'écrivain. Dans son discours de réception du Prix Nobel de littérature, Le Clézio aborde les raisons qui motivent son écriture :

Alors, pourquoi écrire ? L'écrivain, depuis quelque temps déjà, n'a plus l'outrecuidance de croire qu'il va changer le monde, qu'il va accoucher par ses nouvelles et ses romans un modèle de vie meilleur. Plus simplement, il se veut témoin. [...] L'écrivain se veut témoin, alors qu'il n'est, la plupart du temps, qu'un simple voyeur³⁸.

Témoin ou voyeur, la ligne est mince qui sépare les deux postures. Le voyeur est dominé par la compulsion visuelle et sa consommation d'images n'assouvit jamais son désir, qui est étranger aux choses observées et par rapport auxquelles le voyeur demeure lui-même étranger. Au contraire, le témoin est celui qui prend en charge la représentation des choses vues. Il est celui qui ressent la responsabilité de ce dont il a fait l'expérience et qu'il ne peut en conséquence pas moralement ignorer. Pour honorer cette responsabilité, l'écrivain se sert de la littérature : c'est par la médiation de son œuvre qu'il accomplit le devoir moral qu'il croit être le sien.

Comme nous le rappelle Claude Cavallero dans son ouvrage *Le Clézio : témoin du monde*,

[p]ar-delà le souffle de révolte parfois iconoclaste qui animait d'une façon ostensible ses premiers romans, Le Clézio n'a jamais cessé de prêter attention à la question sociale. Les personnages qu'il met en scène sont souvent des laissés pour compte du modèle économique de la croissance, des êtres déracinés et défavorisés victimes de forces historiques incontrôlables. [...] Le roman leclézien intègre des questions essentielles qui forment l'actualité la moins reluisante de notre quotidien : l'immigration clandestine, la prostitution, la nouvelle pauvreté, la drogue, la délinquance. Une manière d'engagement intellectuel sinon politique se précise au fil des ouvrages de la période récente, dont l'argument narratif est souvent fourni à l'auteur par la révélation fortuite d'un fait divers³⁹.

38. J.M.G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes », *loc. cit.*, p. 4.

39. Claude Cavallero, *op. cit.*, p. 335-336. Voir aussi Bruno Thibault, « La revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre récente de J.-M.G. Le Clézio », *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2 (2005), p. 43-55.

En l'occurrence, et contrairement aux nouvelles recueillies dans *La Ronde et autres faits divers*⁴⁰, dont le titre explicite l'origine, *Fantômes dans la rue* a été développé « sur une idée d'Amy Le Clézio » (FR, page liminaire), la fille de l'écrivain née en 1977 et dont on peut penser que la « jeune fille aux cheveux noirs » (FR, 24, 30, 33, 45, 47) est un avatar.

S'il est vrai que le dispositif technologique imaginé par Le Clézio dans sa nouvelle (l'œil humain de la caméra) semble parfois adopter une attitude voyeuriste, en revanche, le dispositif narratif qui s'y trouve déployé (le regard instrumenté), par lequel les images vues et décrites sont commentées, permet au discours de l'œuvre dans son économie générale de se hisser au rang de témoignage. C'est donc le procédé intermédial lui-même (la prise en charge de l'image audiovisuelle par l'énonciation verbale subjectivée) qui permet à l'œil humain de la caméra, cet objet technologique fantasmé, d'assumer (fictionnellement) le rôle du témoin, c'est-à-dire d'attester des conditions de vie des personnages dont il nous relate les faits et gestes.

Conclusion : quels fantômes pour quelle machine ?

L'adage est connu : *une image vaut mille mots*. Cependant, cette expression trouve ici un sens nouveau. En donnant préséance à l'image, la vidéosurveillance *tait* les sujets qu'elle entend contrôler, elle rend inaudible leur discours et le remplace par un mélange de suspicion préventive et d'observation distante, dont on sait le préjudice qu'il peut représenter au regard des pratiques connues de profilage. Avec *Fantômes dans la rue*, Le Clézio renverse complètement cette logique : les sujets observés, qui correspondent aux figures typiquement sans-voix dans nos sociétés, crèvent l'image de vidéosurveillance pour nous révéler leur humanité profonde. On s'intéresse dès lors à leur parcours, à leur misère, aux échanges qui prennent place entre eux : leur existence devient ainsi visible, audible et signifiante.

Nous nous sommes intéressés dans cet article à quelques aspects proprement intermédiaires de cette œuvre peu connue et peu travaillée du corpus leclézien⁴¹. Pour en approfondir les implications intermédiaires, narratologiques,

40. J.M.G. Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1982.

41. Seul Keith Moser y a consacré un article important : « J.M.G. Le Clézio's Urban Phantoms and the Paradox of Invisibility », *The Modern Language Review*, vol. 106, n° 3 (2011), p. 724-733. Voir aussi : Simon Levesque, « Fantômes dans la rue », *Dictionnaire J.-M. G. Le Clézio*, Éditions Passage(s), 2023, non paginé. En revanche, plusieurs travaux ont porté sur le rapport de Le Clézio à l'interculturalisme ou aux populations minorées. Voir notamment Elizabeth Ravoux-Rallo, « Se voiler d'encre : sur *Haï* de J.M.G. Le Clézio », dans André Tournon (dir.), *Croisements culturels*, Ann Arbor, University of Michigan, 1987, p. 81-87 ; Rachel Bouvet, « Les paradoxes de l'altérité et la traversée des cultures dans l'œuvre de Le Clézio », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, 2012 ; Bruno Thibault, « La question de l'interculturel dans *Gens des nuages* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 19, n° 2 (2015), p. 185-193 ;

esthétiques et sociologiques, il nous a fallu passer sous silence un certain nombre d'autres aspects du texte, pourtant riches de sens et essentiels à sa compréhension dans son ensemble⁴². Il était sans doute inévitable de privilégier ainsi une certaine dimension du texte au détriment de son interprétation totale, mais nous croyons que l'analyse menée représente une contribution pertinente non seulement pour les études lecléziennes et intermédiales⁴³, mais aussi pour l'étude des biens symboliques particuliers que sont les images de vidéosurveillance.

Après Raymond Williams, on entrevoit la technique comme le « produit d'un système social spécifique⁴⁴ ». Appliquée à l'analyse médiatique, cette idée débouche sur « la conception dominante aujourd'hui d'une équivalence entre l'imprégnation en chaque être des techniques mobilisées, la mise en forme des individus par leurs cultures et leur immersion dans les multiples modes de communication générés par les médias⁴⁵ ». L'influence des techniques du visible, de l'audible – même les plus banales, quotidiennes et inaperçues –, sur nos formes de vie contemporaines ne saurait être minimisée. Les biens symboliques produits par les systèmes de surveillance audiovisuels installés dans les villes ont un pouvoir de conformation que tend à montrer la nouvelle leclézienne, en même temps qu'elle entretient envers lui un rapport réflexif critique. Tout comme les images audiovisuelles sont garantes, sémiotiquement, des contraintes matérielles et symboliques qui régissent leur production, leur diffusion et leur circulation, les productions littéraires sont garantes d'un système médiatique dont les paramètres déterminent les limites et la portée. Selon Alain Viala, le discours littéraire est un discours social qui met en jeu « des valeurs, des schèmes culturels, des modes de représentation », ce pourquoi il « appartient entièrement [...] à l'ordre des biens symboliques »⁴⁶. Pour analyser « les médiations qui constituent les systèmes de relations entre la littérature

Bertrand Guest, « Habiter les langues de terre. La justice environnementale dans quelques essais », dans Rachel Bouvet et Claire Colin (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 10 : Habiter la terre*, Caen, Éditions Passage(s), 2017, p. 123-135.

42. Pour une étude plus compréhensive, voir l'article de Moser cité dans la note précédente.

43. Notre contribution s'inscrit parmi d'autres, peu nombreuses encore, qui examinent les relations intermédiales mobilisées par l'œuvre leclézienne; voir Cécile Köstler, « Ballaciner – "Cinéécriture" chez Le Clézio », dans Uta Felten et al. (dir.), *Intermedialität und Revolution der Medien. Intermedialité et révolution des médias*, Francfort-sur-Main, Peter Lang, 2015, p. 219-238; Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010.

44. Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Londres, Fontana, 1974, p. 135.

45. Éric Méchoulan, « Intermedialité: ressemblances de famille », *Intermedialités*, n° 16 (2010), p. 234.

46. Alain Viala, « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature*, n° 70 (1988), p. 64.

et les autres praxis sociales⁴⁷», Viala parle d'*effets de prisme*. Similairement, la perspective intermédiaire défendue dans cet article invite à comprendre les interférences occasionnées par les interactions médiatiques comme autant d'*effets d'un réseau de diffraction*. Leur interrogation engage la recherche dans une démarche interprétative critique attentive aux réalités matérielles, techniques, interactionnelles et symboliques de tous les champs de pratique sociale impliqués, à l'affût de configurations inédites observables par la diffraction multiple des prismes ainsi conjoints.

* * *

En terminant, une dernière série de remarques concernant le statut d'existence, ambigu et inquiétant, de la narratrice de *Fantômes dans la rue* mérite d'être faite. À bien des égards, le dispositif fictionnel inventé par Le Clézio resémiotise le mythe du « fantôme dans la machine ». Cette expression a été forgée par le philosophe anglais Gilbert Ryle⁴⁸ pour qualifier le dualisme cartésien du corps et de l'esprit. L'impossible subjectivité de la caméra leclézienne trouve dans cette expression une explication spéculative : en partant du postulat cartésien que les esprits trouvent dans les corps étendus un véhicule terrestre leur permettant d'exister et de s'exprimer ici-bas, il semble bien que la voix narrative guidant le lecteur dans la nouvelle puisse être attribuée à un tel « fantôme » hypothétiquement logé dans le réseau de vidéosurveillance « machinique » de la ville⁴⁹. Cette configuration rappelle l'inquiétante étrangeté des automates, à qui des traits humains sont aisément prêtés. Celle-ci alimente depuis longtemps déjà l'imagination littéraire, depuis le mythe grec de Pygmalion et Galatée et la légende juive du Golem jusqu'aux robots de la modernité et aux mythes de l'intelligence artificielle et de la singularité technologique d'aujourd'hui⁵⁰.

Nous avons fait le choix de nous concentrer sur le caractère fantomatique des personnages itinérants. Les sujets humains de la surveillance, ce sont eux,

47. *Id.*

48. Gilbert Ryle, *La Notion d'esprit: pour une critique des concepts mentaux*, traduit par Suzanne Stern-Gillet, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 2005 [1949] ; voir aussi Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine*, Londres, Hutchinson, 1967.

49. « Elle est un souffle, un rêve, elle peut se glisser dans le corps d'un autre, ou bien disparaître en suivant les canalisations souterraines. Un soir, elle est ici, le lendemain à mille kilomètres. Elle peut se faire invisible. Elle peut entrer dans le circuit des caméras secrètes qui épient la ville d'heure en heure, de rue en rue » (J.M.G. Le Clézio, *Fantômes dans la rue*, *op. cit.*, p. 28).

50. Sur le sujet, voir notamment André Belleau, « L'automate comme personnage de roman », *Études françaises*, vol. 8, n° 2 (2007), p. 115-129 ; Victor Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago, University of Chicago Press, 2008 ; Roberto Musa Giuliano, « Echoes of myth and magic in the language of Artificial Intelligence », *AI & Society*, n° 35 (2020), p. 1009-1024.

les fantômes dans la rue. Leurs faits et gestes, capturés par l'image de surveillance, font l'objet d'échanges symboliques à leur insu. À cet égard, chacun de ces personnages de la nouvelle est pris dans une logique machinique qui le dépasse⁵¹. Ils sont les victimes d'une machine sociale dans laquelle ils se trouvent réduits à l'état de fantômes. S'ils existent dans cette société, ils sont cependant invisibles aux yeux de la majorité de leurs contemporains, qui, s'en remettant aveuglément aux technologies de vidéosurveillance, se déchargent de toute exigence de solidarité individuelle à leur égard. La caméra leclézienne, seule, s'intéresse à ces fantômes. Animée d'une empathie extraordinaire, elle puise chez les sujets de sa surveillance une énergie qui la garde en vie, mais cela sans qu'elle ne sache très bien elle-même à quelle fin. Cet ultime paradoxe n'est pas innocent et renforce l'hypothèse du fantôme dans la machine. En effet, l'automate sait-il jamais ce qui le meut ?

Références

- ARMEL, Alette, *Le Clézio, l'homme du secret*, Paris, Le Passeur, 2019.
- BELLEAU, André, « L'automate comme personnage de roman », *Études françaises*, vol. 8, n° 2 (2007), p. 115-129.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard (Tel), 1974.
- BESSON, Rémy, « Intermediality: Axis of Relevance », *SubStance*, vol. 44, n° 3 (2015), p. 139-154.
- BÉTIN, Christophe, Emmanuel MARTINAIS et Marie-Christine RENARD, « Sécurité, vidéo-surveillance et construction de la déviance : l'exemple du centre-ville de Lyon », *Déviance et Société*, vol. 27, n° 1 (2003), p. 3-24.
- BOILLAT, Alain, « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinéma*, vol. 19, n° 23 (2009), p. 217-245.
- BOUVET, Rachel, « Les paradoxes de l'altérité et la traversée des cultures dans l'œuvre de Le Clézio », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, 2012.
- CAVALLERO, Claude, *Le Clézio : témoin du monde*, Clamart, Calliopées, 2009.
- DUMAIS, Fabien, « Une dynamique tensive », *Intermédialités*, n° 30-31 (2017), n. p.
- Elle*, n° 2845, 10 juillet 2000.
- ELLIS, Jill, *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, Londres, I.B. Tauris, 2000.
- ELLESTRÖM, Lars, *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*, Londres, Palgrave Pivot, 2014.

51. Sur les « fictions de la machine humaine », voir l'article de Jean-Paul Engélibert publié dans le dossier « L'étrangement : retour sur un thème de Carlo Ginzburg » dirigé par Sandro Landi : « Le regard de l'automate : quelques usages de l'étrangement à l'âge de la machine », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors série, 2013, p. 85-96. Sur la ville comme machine chez Le Clézio, voir Simon Lévesque, « Don de soi et servitude volontaire. Réflexion sur les implications éthiques et politiques de la ville intelligente et de la gouvernementalité algorithmique à partir des *Géants* de J.M.G. Le Clézio », dans Emmanuelle Caccamo *et al.* (dir.), *De la ville intelligente à la ville intelligible*, Québec, Presses de l'Université du Québec (Cahiers du GERSE), 2019, p. 55-72.

- , « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », dans Lars ELLESTRÖM (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 114-8.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « Le regard de l'automate : quelques usages de l'étrangement à l'âge de la machine », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors série, 2013, p. 85-96.
- FERGUSON, Andrew G., *The Rise of Big Data Policing. Surveillance, Race, and the Future of Law Enforcement*, New York, New York University Press, 2017.
- FROSH, Paul, « Telling Presences: Witnessing, Mass Media, and the Imagined Lives of Strangers », dans Paul FROSH et Amit PINCHEVSKI (dir.), *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2009, p. 49-72.
- GENETTE, Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- , « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 65-278.
- GLEIZES, Delphine et Denis REYNAUD, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon (Littérature & idéologies), 2017.
- GUEST, Bertrand, « Habiter les langues de terre. La justice environnementale dans quelques essais », dans Rachel BOUVET et Claire COLIN (dir.), *Cahiers J.-M. G. Le Clézio, 10 : Habiter la terre*, Caen, Éditions Passage(s), 2017, p. 123-135.
- GUILLAUMIN, Colette, *L'Idéologie raciste : genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1972].
- JOST, François, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités*, n° 6 (2005), p. 109-119.
- , *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.
- , « Propositions pour une narratologie comparée », dans Jürgen E. MÜLLER (dir.), *Texte et médialité*, Mannheim, Lehrstuhl Romanistik I, Universität Mannheim (Mannheimer Analytika), 1987, p. 251-265.
- KOESTLER, Arthur, *The Ghost in the Machine*, Londres, Hutchinson, 1967.
- KÖSTLER, Cécile, « Ballaciner – "Cinéécriture" chez Le Clézio », dans Uta FELTEN et al. (dir.), *Intermedialität und Revolution der Medien. Intermédialité et révolution des médias*, Francfort-sur-Main, Peter Lang, 2015, p. 219-238.
- LAVAL, Christian, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, n° 40 (2012), p. 47-72.
- LE CLÉZIO, J.M.G., « Dans la forêt des paradoxes », conférence Nobel, 7 décembre 2008.
- , *Fantômes dans la rue*, Paris, HFA, 2000.
- , *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard (Le Chemin), 1982.
- LÉGER, Thierry, Isabelle ROUSSEL-GILLET et Marina SALLES (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010.
- LEONTOVITCH, Olga A., « The All-Seing Eye of the City from the Perspective of Urban Communication Studies », *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie*, vol. 17, n° 4 (2018), p. 207-213.
- LEVESQUE, Simon, « Don de soi et servitude volontaire. Réflexion sur les implications éthiques et politiques de la ville intelligente et de la gouvernamentalité algorithmique à partir des *Géants* de J.M.G. Le Clézio », dans Emmanuelle CACCAMO et al. (dir.), *De la*

- ville intelligente à la ville intelligible*, Québec, Presses de l'Université du Québec (Cahiers du GERSE), 2019, p. 55-72.
- , « Fantômes dans la rue », *Dictionnaire J.-M. G. Le Clézio*, Éditions Passage(s), 2023, non paginé.
- LUTAS, Liviu, « L'intermédialité comme méthode d'analyse textuelle », *ORBIS Litterarum*, vol. 73, n° 1 (2018), p. 80-100.
- LYON, David, *The Culture of Surveillance. Watching as a Way of Life*, Cambridge, Polity Press, 2018.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, n° 16 (2010), p. 233-259.
- , « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (2003), p. 927.
- MOSER, Keith, « J.M.G. Le Clézio's Urban Phantoms and the Paradox of Invisibility », *The Modern Language Review*, vol. 106, n° 3 (2011), p. 724-733.
- MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Mediamorphoses*, n° 16 (2006), p. 99-110.
- MUSA GIULIANO, Roberto, « Echoes of myth and magic in the language of Artificial Intelligence », *AI & Society*, n° 35 (2020), p. 1009-1024.
- PETERS, John Durham, « Witnessing », *Media, Culture & Society*, vol. 23, n° 6 (2001), p. 707-723.
- RAVOUX-RALLO, Elizabeth, « Se voiler d'encre : sur *Haï* de J.M.G. Le Clézio », dans André Tournon (dir.), *Croisements culturels*, Ann Arbor, University of Michigan, 1987, p. 81-87.
- RYLE, Gilbert, *La Notion d'esprit : pour une critique des concepts mentaux*, traduit par Suzanne Stern-Gillet, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 2005 [1949].
- SOULIER, Vincent, *Presse féminine, la puissance frivole*, Paris, L'Archipel, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].
- STOICHITA, Victor, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- THIBAUT, Bruno, « La question de l'interculturel dans *Gens des nuages* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 19, n° 2 (2015), p. 185-193.
- , « La revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre récente de J.-M.G. Le Clézio », *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2 (2005), p. 43-55.
- THIBAUT, Bruno et Keith MOSER, *J.M.G. Le Clézio dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan (Études transnationales, francophones et comparées), 2012.
- VIALA, Alain, « Effets de champ et effets de prisme », *Littérature*, n° 70 (1988), p. 64-71.
- VILLENEUVE, Johanne, « Filip Müller : témoin, narrateur et figure », *Intermédialités*, n° 36 (2020), p. 124.
- WILLIAMS, Raymond, *Television. Technology and Cultural Form*, Londres, Fontana, 1974.



Sur ma mère ou l'enjeu mnésique et narratif benjellounien entre confabulation, fiction, oublis et remémorations factuelles

MOHAMED TAIEBINE

Introduction

La représentation littéraire de la maladie passe par des moyens propres à la fiction et au roman. L'écriture permet aussi d'interroger le genre littéraire comme c'est le cas avec *Sur ma mère*, où le fils rédige le récit de vie de sa mère malade et le sien par la même occasion. Il s'avère donc que l'autofiction cumule deux pactes antagonistes. Il s'agit bien d'un récit fondé, comme l'autobiographie, sur l'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, mais qui est fictionnalisé. Pour Serge Doubrovsky, qui a inventé ce nouveau genre, l'autofiction est une « fiction, d'événements et de faits strictement réels¹ ». La fiction devient un médium pour la quête identitaire. Cependant, le récit de Ben Jelloun *Sur ma Mère*, est-il, en tant qu'autofiction, une autobiographie débarrassée des illusions de sincérité et de véracité, ou verse-t-il totalement dans le registre du roman et de la fiction par la composition esthétique et narratologique dont il est l'objet ?

L'étude de la narration concerne l'énonciation en littérature. Elle tente de répondre à la question : qui parle dans le texte ? Quel rapport celui qui parle entretient-il avec l'acte de narrer et / ou son énoncé ? Où se situe l'acte de narrer par rapport à la chose narrée tant du point de vue spatial que du point de vue temporel ? On ne peut parler de la voix sans distinguer des notions comme narrateur et auteur, lecteur et narrataire, fiction et référent. Dans le roman *Sur ma mère*, le sujet de la narration (narrateur) se confond à plusieurs reprises avec le sujet de l'histoire (personnage : fils de Lalla Fatma).

Pour Ben Jelloun, son œuvre est une fiction qui opère une forme de catharsis en passant par l'évocation de souvenirs personnels, hétéro-personnels,

1. Serge Doubrovsky, *Un Amour de soi*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1982].

les événements constitutifs de la vie de Lalla Fatma et sa dissolution par la maladie neurodégénérative. Fidèle à lui-même et à la bénédiction de sa mère, Ben Jelloun avance un questionnement de la mère âgée, orientale, alitée, en perte d'autonomie, ensuite grabataire, mutique et agonisante. L'arbitraire ou encore le déterminisme biologique de la maladie en fin de vie nous laissent, en tant que récepteur et lecteur, sous le choc face à la décrépitude qui s'accélère chez Lalla Fatma alors qu'elle se stabilise chez Zilli, qui constitue l'exemple du vieillissement réussi – à l'occidentale. En parcourant le roman de Ben Jelloun, différentes questions surgissent à l'instar de celles qui ont été posées par Wendy Roy (2009) dans un travail de littérature comparée et transculturelle à propos de la fiction canadienne sur la maladie d'Alzheimer. Ainsi, le récit de Ben Jelloun répétera-t-il les clichés sur cette maladie, en la présentant simplement comme une perte partielle et à minima de la fonction mnésique ? Représentera-t-il la perte progressive de multiples fonctions cognitives et instrumentales, allant bien au-delà de la perte de mémoire, inhérente à la maladie d'Alzheimer dans un stade avancé ? Et qu'en-est-il de la conscience de la maladie, du moi et de la capacité de raconter sciemment son propre récit entre amnésie, conscience et lucidité ?

Pour y répondre, nous allons analyser les dispositifs narratifs et cognitifs afin de capturer ces moments de perte mnésique et somatique dans le récit de Lalla Fatma. Il est à noter que les études littéraires sur les représentations fictionnelles se sont penchées sur le concept de la théorie de l'esprit, de l'état de conscience et sur les fluctuations mnésiques. Ces dernières ont été représentées par l'utilisation de certaines techniques de focalisation qui impliquent activement le lecteur dans la compréhension de ce que vit le protagoniste d'un roman. Ces techniques peuvent rendre les symptômes de la démence plus tangibles en invitant le lecteur à s'engager dans la compréhension mutuelle de ce que vit le protagoniste de l'intérieur comme c'est le cas de Lalla Fatma.

***Sur ma mère* ou l'enjeu de la mémoire factuelle et collective**

L'auteur introduit sur la scène romanesque un nouveau sujet dont la dimension relationnelle et humaine nous plonge au sein du Maroc colonial et postcolonial. La relation entre l'auteur et sa mère et avec les autres membres de la famille est un indicateur chronologique, en suivant les points de divergence et de convergence entre eux, mais également psychologique, marquant la résilience, l'acceptation et la résistance vis-à-vis du fardeau imposé par la maladie.

Cependant, la colonisation est évoquée d'une façon métaphorique et critique à travers le titre du roman, *Sur ma mère*, dont la connotation montre à quel point la généalogie et l'affiliation avec la terre natale contestent les occupations espagnole et française qui sont un fardeau pour la mère patrie. Dans ce contexte, le militantisme et le nationalisme de l'auteur, son engagement

politique et la description des coulisses de la confrontation entre le mouvement nationaliste et les colonisateurs constituent des repères spatio-temporels de ce refus d'une présence étrangère au Maroc :

Le Maroc est à nous et pas aux autres ! C'est ça, Al Maghribou lana wa la li ghay-rina ! C'est ça, ils veulent l'indépendance, mon frère est avec les manifestants, il est istiqlali, oui, il est watani, c'est un bon watani, un ami de Si Allai El Fassi².

Le fardeau politique est amplifié par l'état sanitaire et la situation de pénurie alimentaire pendant les années 1930 et 1940. Il convient d'interroger le sens de ce roman écrit par un écrivain franco-marocain, entre tentative de réconciliation avec le passé colonial et discours critique sur la colonisation.

La présence coloniale se lit dans le registre linguistique, notamment dans l'usage des mots empruntés au français, déformés en arabe dialectal marocain pour des raisons d'économie articulatoire et phonologique. Le roman évoque plusieurs mots d'origine française : « monika » qui signifie poupée (*SMM*, 265) ; « Françaouis » pour désigner les Français ou les personnes d'origine française (*SMM*, 146) ; « xcéda » pour accident (*SMM*, 255) ; « gendarmya » (*SMM*, 106) pour désigner les gendarmes. Ces différents exemples montrent à quel point Ben Jelloun s'inscrit dans un dialogue interculturel voire translinguistique dont l'intelligibilité socio-culturelle crée une consonance en dépit des frictions idéologiques, politiques et historiques. Un autre exemple de cette interculturelité réside dans l'urbanisme de Tanger où Lalla Fatma voisine avec un vieux couple français et un rabbin :

C'était une belle demeure entourée d'un petit jardin. Elle n'était pas une maison traditionnelle mais avait un charme désuet, quelque chose d'apaisant. Mes parents venaient de quitter une maison qui donnait sur la mer, en haut de la falaise du Marshane. Ma mère ne l'aimait pas à cause du vent d'Est fréquent et du voisinage. Là, ils étaient protégés. Mon père disait que c'était une maison solide ; il était fier de l'avoir achetée au rabbin de Tanger. Elle se trouvait au fond d'une impasse, face à une petite villa occupée par un vieux couple de Français. Ma mère les appréciait parce qu'ils ne faisaient pas de bruit et surtout ne jetaient pas leurs immondices devant sa porte. Elle leur disait bonjour en français tout en riant et leur offrait de temps en temps un plat de gâteaux. (*SMM*, 149-150)

Quant à la dimension humaine, elle apparaît dans la relation dont la symbiose mère-enfant et mère-narrateur constitue la pierre angulaire du bon équilibre psycho-affectif au fil du temps. L'universalisme d'une telle relation montre à quel point la mère reste la garante de l'unité de la famille et de sa prospérité sans tomber dans les abus du matriarcat et l'hyperprotection maternelle. La

2. Tahar Ben Jelloun, *Sur ma mère*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 160 ; nous renverrons désormais à cette œuvre entre parenthèses dans le corps du texte par l'abréviation *SMM* suivie du numéro de page.

dyade mère-fils se caractérise par la chaleur humaine, l'empathie et la réciprocité émotionnelle dans une relation qui prend une allure mystique tout au long du roman.

Oublis et répétitions entre typographie et narratologie

Pour représenter les moments de perte et de déclin des facultés mentales et cognitives, Ben Jelloun réussit à offrir le plaisir d'une narration légère, brève et souple avec une tendance à l'itération par rapport à une pathologie lourde, longue et irréversible. Ce choix de la narration correspond à un type de simulateur physiologique mimant l'action mnémonique ou l'engramme mnésique : activation du souvenir initial, produisant un rappel, puis un autre rappel qui renforce le dernier d'une façon apparemment cyclique. Une telle cascade se produit sur le plan neurophysiologique à chaque rappel d'une information stockée en mémoire à long terme. Sur le plan narratif, le chapitrage du roman et le jeu chronologique des rappels quant à la mémoire auto-néotique de Lalla Fatma passe par un rappel initial qui conduit à des rappels parsemés autour des pages renforçant le rappel initial.

La structure du roman est assez linéaire : chaque chapitre correspond à un épisode précis de la vie de Lalla Fatma au cours duquel le lecteur peut assister à ses moments de gloire et de détresse. Entre certains chapitres, de brefs paragraphes en italique signalent ce qui se passe dans le cerveau de Lalla Fatma à partir d'un point de vue scientifique. Au fil des différents chapitres, le narrateur tantôt omniscient tantôt spectateur, assiste et rapporte des faits, des anecdotes ainsi que le récit de vie de Lalla Fatma pour comprendre le cheminement progressif de sa maladie.

Dans une perspective proustienne, se rappeler et se remémorer des événements appartiendrait au domaine métalinguistique et parapsychologique du « déjà-vu, déjà-su et déjà-entendu ». L'impossibilité partielle de se souvenir et se souvenir de cette impossibilité signifie la fixation de la mémoire et sa « chute libre » récupérant dans un mouvement redondant et rétrograde le passage du temps en silence jusqu'à l'enchaînement de quelques mots et souvenirs retrouvés. L'écriture de Ben Jelloun reprend la voix et la mémoire blessées, celle de Lalla Fatma et la sienne, suivant le passage et l'expression du temps par l'oubli :

Laisse-moi deviner... Ah, l'oubli, le satanique oubli, l'ennemi, celui qui me vole tout, il arrive comme ça et il me pique mes souvenirs, de quel droit ? Dis-moi toi qui as étudié, pourquoi on oublie ? Donc je disais que ton père n'est pas venu me voir cette semaine et que mon petit frère ne cesse de chanter dans la cour sans oser pousser la porte et venir me tenir compagnie, je sais, sa femme le lui interdit, donne-moi à boire, j'ai soif et puis il faut que je fasse ma prière. Je l'ai déjà faite ! Je ne m'en souviens pas, tu m'as vue prier ? Ça va pas mon fils, alors éteins la

télévision et viens lire le Coran à mes côtés. Tu préfères que ce soit ton grand frère, lui connaît mieux que toi le Coran. (*SMM*, 135)

L'interrogation persistante et répétitive, les questions indéterminées et circulaires ne seraient-elles pas la trace d'un oubli partiel? La trace non pas d'une mémoire effacée, mais d'une mémoire bloquée, d'une mémoire déplacée ou déraillée; non pas une disparition ou un effacement complet, mais l'empreinte d'un souvenir sous-activé. La trace de l'oubli retrace donc des chemins différents, des empreintes différentes dans le passé qui se dévoileront dans le présent.

Sur le plan typographique, les sections blanches séparant les parties du récit reflètent la détérioration et la fragmentation de Lalla Fatma. Cette structure est représentée par le choix de certaines polices comme les italiques (aux pages 29, 38, 61 et 70), la présence de blancs, de points de suspension, par des chapitres courts (entre 3 et 9 pages) et d'autres redondants (reprenant certains événements sur plusieurs chapitres). *Sur ma mère* est une expérimentation littéraire mimant les éléments sémiologiques qui caractérisent explicitement la mémoire fragmentée et trouée.

Les trous de mémoire sont ainsi matérialisés par les espaces blancs sur la page qui sont autant d'espaces lacunaires à combler et de rappels inachevés dans cette quête mnémonique. D'après Boissieras et Jomand-Baudry :

L'énigme de la mémoire stimule ainsi son imaginaire créatif: *dispositio* singulière qui n'est pas sans évoquer les formes d'écriture les plus contemporaines. Partant de là, on pourra se demander dans quelle mesure il est à la portée du langage de rendre ou simplement de paraphraser la défaite de la mémoire et le tarissement de l'être éprouvé du dedans, qu'il s'agisse d'un regard introspectif ou du point de vue d'un autre³.

Pour pénétrer la forteresse de l'oubli à la fois avec un regard rétrospectif et introspectif (en utilisant différents types de points de focalisation), l'auteur joue sur l'interférence active des événements passés, la simultanéité de l'éphémère et de la fugacité du moment présent. Une telle modalité d'évocation et d'écriture crée une chronesthésie et une dysmorphie temporelle enfermées dans les espaces blancs, les points de suspensions et les altérations du mode narratif, comme l'emploi des analepses, des prolepses ou des ellipses :

Le vendredi faites l'aumône, donnez aux pauvres, lisez quelques versets sur ma tombe, je sais, tu n'aimes pas aller sur les tombes, alors ne viens pas, je sais que je suis dans ton cœur et je n'ai pas besoin de toi dans le cimetière. Moi aussi je ne suis pas allée souvent sur la tombe de mes parents, ils sont enterrés à... je ne me souviens plus s'ils sont enterrés ici à Fès ou là-bas à Tanger, mais où suis-je? Rappelle-moi où nous sommes, l'autre crie de la cuisine «Tanger», elle écoute

3. Fabienne Boissieras et Régine Jomand-Baudry (dir.), «Problématiques et enjeux», *L'Énigme de la mémoire*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 9.

tout ce que nous disons, elle doit travailler avec la police, mais je n'ai plus peur, oui, de quoi je te parlais, de mes bijoux volés ou de la circoncision de ton fils, tu vas le circoncire, sinon, il ne sera pas musulman... (SMM, 131).

Tout au long du récit, le lecteur est frappé par les répétitions intercalaires concernant différents épisodes remémorés du passé. L'aspect itératif des événements évoqués et du rituel quotidien entre la malade et l'aidant familial passe par les petits conflits quotidiens avec l'infirmière Keltoum et les délires de la mère victime d'une confusion spatio-temporelle :

Hier Keltoum m'a demandé, gênée, de lui acheter des couches. Elle est de plus en plus incontinente. Ma mère refuse de les mettre. Elle en arrache la partie adhésive et les jette sous le lit. Keltoum est en colère. Elle n'en peut plus, me dit : « Vous, vous n'êtes là que quelques heures, moi je suis là tout le temps, le jour et la nuit, surtout la nuit. Elle dort mal et nous réveille pour parler de Fès et de ses frères, morts il y a longtemps ; dites au médecin de lui donner un médicament qui lui rende sa raison ou qui la fasse dormir ; je n'en peux plus ! » (SMM, 20).

Un autre marqueur typographique est symbolisé par le recours à l'italique qui se caractérise par une graphie cursive inclinée vers la droite, dont l'objectif est de mettre en exergue un mot ou un passage. L'italique permet d'interrompre la linéarité narrative et de créer une ellipse voire un arrêt temporel attirant l'attention du lecteur. Il s'agit donc d'un procédé de repérage spatial et visuel à l'instar des didascalies au théâtre. Les indications typographiques sont destinées à inviter le lecteur à interagir avec le contenu ethnotextuel des épisodes de l'enfance de la mère et de ses tumultueux mariages successifs. L'italique met en valeur les traits interculturels dans la narration :

Après la mort de Sidi Mohammed, que Dieu l'ait en sa bénédiction et sa clémence, après la fin de la période d'attente et du deuil, après consultation entre les familles, Moulay Ahmed accepte de donner en mariage veuve Lalla Fatma à Sidi Abdelkrim, déjà marié et ayant quatre enfants, le sadaq de cinq mille rials a été remis au père de la mariée ; d'un commun accord, il n'y aura pas de festivités pour ce mariage ; veuve Lalla Fatma rejoindra la maison du nouvel époux à partir du moment où cet acte aura été enregistré. Que Dieu le Tout-Puissant les protège et leur accorde sa bénédiction. Fatha. Amen. (SMM, 71).

La répétition est donc un procédé stylistique qui constitue « la plus puissante des figures, seul outil vraiment fiable d'investigation [...] sa puissance tient à son objectivité en même temps qu'à son efficacité [...] la répétition permet de repérer un faisceau de traits formels saisissable ; plus qu'aucune autre figure, elle a un effet sur le récepteur analysable et indubitable⁴ ».

4. Anne Claire Gignoux, *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 12.

La réécriture de la mémoire de Lalla Fatma passe obligatoirement par une répétition parsemée et cristallisée aussi bien sur le plan microstructural que macrostructural. La retranscription des événements marquants de la biographie du protagoniste passe impérativement par la répétition qui devient, à l'évidence, le marqueur stylistique dominant tout au long le récit. D'après Georges Molinié⁵, le niveau microstructural relève de ce qui est appréhendable sur des éléments précis du discours, dans un contexte restreint et clairement affiché (en l'occurrence, c'est le discours produit par les différentes voix narratives dans le récit), alors que le niveau macrostructural ne peut s'interpréter qu'au regard d'un contexte large, ne s'affiche pas d'emblée et ne se repère pas automatiquement dans l'énoncé.

Probablement que Ben Jelloun n'était pas conscient de cet élément neuroscientifique derrière l'enjeu narratologique. Pour le lecteur, posséder un bagage épistémologique sur la maladie est un moyen de retrouver l'image d'un proche victime de cette maladie, ce qui crée une empathie à travers la découverte de la culture arabo-musulmane dans toute sa symbolique et sa richesse en dépit des répétitions et de la description analytique de certains ethno-texte.

La maladie d'Alzheimer: une mémoire en déclin dans un corps en déchéance

D'une part, si le corps devient prisonnier des symptômes physiques de la sénescence et de la défaillance de la sensorialité – baisse de la vision ou presbytie, de l'audition ou presbyacousie –, la mémoire auto-néotique constitue le véhicule qui emporte momentanément les douleurs inscrites dans le corps dans une temporalité dynamique et permet d'effectuer un voyage mental dans le temps. Selon Endel Tulving (1995) psychologue canadien et neuroscientifique de renommée, la mémoire auto-néotique est une caractéristique phénomenologique de la mémoire épisodique qui se définit par l'identité de soi et la capacité à revivre les événements remémorés, à voyager mentalement dans le temps. Les événements de la vie ont perturbé la force physique et mentale de Lalla Fatma qui s'est trouvée dans un état de traumatisme précoce, ce qui a précipité la dégradation de sa réserve cognitive et son déclin somatique. Le narrateur insiste sur la déchéance corporelle :

Ma mère ne tient plus debout. Elle est de nouveau tombée. Rien de cassé mais elle a mal partout. Elle souffre et me dit que ses os sont devenus transparents : ça ne tient plus, c'est comme du papier, non je veux dire de la pâte feuilletée croustillante, c'est ça, j'ai trouvé à quoi ressemblent mes os ; tu sais, je tombe souvent, il suffit que je lâche prise, mes jambes ne me portent plus, c'est moi qui les traîne

5. Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

comme de vieilles amies qui m'abandonnent, elles sont fatiguées de moi, de me porter, de ne jamais se reposer (*SMM*, 155).

D'autre part, en décryptant la progression de la maladie, nous observons que la transformation corporelle s'opère selon un continuum allant de l'étape pré-morbide à l'installation de la maladie et son aggravation. Pendant cette phase, le narrateur explique :

Le visage de ma mère remplit tout l'espace. Elle pose pour Zaylachi, l'ami photographe. Elle ajuste son foulard, regarde droit l'objectif et essaie de sourire. Elle a à peine la cinquantaine. C'est le début de ses problèmes de santé. (*SMM*, 265)

À partir d'un stade modéré de la maladie, le corps commence à se refermer sur lui-même :

Le corps de ma mère ne cesse de se tasser... Une petite chose légère, à la chair rare et endolorie. Sa vue a beaucoup baissé mais son ouïe est parfaite. Elle a reconnu l'appel à la prière dans le gazouillement d'un moineau. (*SMM*, 19)

Finalement, à un stade avancé de la maladie, le corps suit la trajectoire de la déperdition des facultés mentales, cognitives et perceptives :

Ses grimaces, sa fatigue, ses mains immobiles nous impressionnent [...]. Les yeux mi-clos, la respiration pénible [...] Son visage a lentement perdu ses rides. La peau est devenue lisse [...]. Son visage est celui d'une jeune fille apaisée par un rêve, par une promesse, par un printemps doux et généreux. Son visage s'est donné à la mort dans l'ultime vérité intime [...]. Son agonie a été lente et sans colère. Son corps l'abandonnait peu à peu. (*SMM*, 272-275)

Le narrateur n'a pas utilisé les données neuroscientifiques pour présenter les éléments nécessaires à la compréhension des mécanismes de la maladie ; cependant, il a pu poser un questionnement pertinent par rapport à l'analphabétisme en tant que facteur de risque de la maladie et au rôle neuroprotecteur de l'éducation dans le maintien des capacités cérébrales et cognitives. L'analphabétisme pourrait fragiliser voire compromettre le bon fonctionnement de la réserve cérébrale :

J'ai lu dans un journal que les personnes analphabètes ont plus de risques d'être atteintes par la maladie d'Alzheimer que celles qui ont eu une activité cérébrale intense et variée. Ma mère s'est servie de ses méninges pour imaginer une autre vie, pour nous mettre à l'abri du mal et pour nous voir évoluer à l'ombre de sa bénédiction. Son champ intellectuel est très restreint : elle connaît quelques versets du Coran par cœur, des prières, des appels à Dieu et à son prophète, elle connaît quelques chansons populaires et vit ainsi avec très peu de choses qui vont et viennent dans sa tête. Elle sait par intuition et habitude le fonctionnement des traditions de la ville de Fès, comment circuler dans le labyrinthe de cette vieille médina. (*SMM*, 211)

On passe à un autre type de mémoire selon Tulving: la mémoire noétique qui relève des connaissances sémantiques de l'individu et de son savoir sur le monde. Il est important de noter que la maladie d'Alzheimer préserve les capacités noétiques au détriment des capacités auto-noétiques. Quant au domaine anoétique, le savoir-faire et la mémoire procédurale régis par les automatismes surapppris depuis le jeune âge restent fonctionnels et résistent à la dégénérescence neurale plutôt d'allure corticale. Les automatismes moteurs surapppris (cuisiner, la pratique des activités manuelles et la prière) sont des habiletés qui sont supervisées par des régions sous-corticales dans le cerveau: les noyaux gris centraux et le cervelet. Ils dénotent des aspects procéduraux qui s'expriment par le biais du verbal et du non-verbal. Le sujet a recours à un langage automatique avec des expressions surappprises à connotation religieuse, par exemple les salutations, les prières et les proverbes, tels que: « Que Dieu m'emporte du vivant de mes enfants! »; « Que Dieu nous préserve de la séparation. »; « Son visage est à présent prêt à se donner à la terre. C'est une expression qu'elle aimait; elle disait: Celui qui a donné son visage à la terre n'est plus à plaindre. Il faut plaindre ceux qu'il a laissés derrière lui, ceux qui devront vivre sans sa présence. » (*SMM*, 270-277). Cependant, au fur et à mesure que la maladie progresse, les gestes deviennent plus confus en laissant à l'oubli le contrôle de la situation :

Ma mère fait sa prière. Keltoum lui demande d'interrompre ces gestes faits avec les yeux et les doigts. Elle prie assise, en silence. Mais sans ablutions, pas de prière valable. Elle prétend qu'elle est propre et dit qu'elle vient de rentrer du hammam du quartier Makhfiya à Fès. (*SMM*, 230)

Les différents types de narration: la maladie vue de l'intérieur versus de l'extérieur

Sur ma mère apparaît comme une œuvre autofictionnelle et intergénérique, dans laquelle la référentialité implique l'auteur qui commente, narre, s'engage. Qualifié par l'auteur lui-même de roman, ce texte entretient un lien direct avec le réel. Le lecteur y identifie le narrateur-auteur quand il y a un recoupement avec la vie connue de l'auteur: le discours sur l'activité littéraire (par exemple la publication de *Moha le fou*, *Moha le sage*) et sur son engagement politique évoque plusieurs événements de vie personnelle quasi-réels; « je suis venu au monde quelques mois avant la fin de la guerre » (*SMM*, 81), dit-il. Or il est né le 1^{er} décembre 1947. Quant à la fictionnalité et à la dimension romanesque, elle est corrélée au personnage de la mère dont la biographie est utilisée – parfois recrée – pour représenter la figure féminine pendant la période du protectorat du Maroc.

La diégèse correspond à « l'univers spatio-temporel désigné par le récit⁶ ». À ce niveau se situent les personnages du récit primaire. Lorsqu'un personnage devient

6. Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 230.

narrateur, on parle alors de narrateur diégétique ou intradiégétique. Si le statut du narrateur dans tout récit est défini par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique), nous identifions dans l'œuvre de Ben Jelloun une variation narratologique et un changement de statut: d'une part, en passant d'un niveau extra-hétérodiégétique où le narrateur au premier degré raconte une histoire dont il est absent, à un niveau extra-homodiégétique où il raconte sa propre histoire. D'autre part, on observe le passage d'un niveau intra-homodiégétique au premier degré dans lequel le narrateur raconte sa propre histoire à un niveau intra-hétérodiégétique au second degré dans lequel le narrateur raconte des histoires d'où il est généralement absent.

Nous trouvons le narrateur-auteur dans ce récit à la première personne: le personnage de l'histoire est le même que le narrateur. C'est dire qu'il est à la fois narrateur et acteur. Il s'agit d'un narrateur homodiégétique qui passe à l'action quand il est en interaction avec la protagoniste Lalla Fatma. Cette dernière passe parfois au statut du narrateur principal de l'histoire, et elle devient un narrateur autodiégétique:

L'Alzheimer s'est engouffré dans ce cerveau modeste sans violence. Il lui arrive de retrouver des moments de lucidité et de se moquer de ses propres défaillances. Avec le temps ces moments sont de moins en moins fréquents et de plus en plus brefs. Elle ne souffre pas, elle s'ennuie, alors elle oublie le présent et elle s'installe au plus loin de son passé. Elle est seule, entourée des fantômes et des ombres de ce temps sans cruauté. (*SMM*, 211).

La question de la personne concerne la relation du narrateur et du personnage. Dans *Sur ma mère*, la frontière entre les modes et les niveaux narratifs sont tantôt visibles tantôt invisibles, ce qui laisse le raconté et le racontant dans une relation constructive si nous rajoutons la perspective cognitive dans l'interprétation de la mémoire identitaire et auto-néotique. Les rôles échangés constamment entre le narrateur, le protagoniste et les acteurs créent une dynamique d'apparence cyclique et diégétique.

Concernant la diégèse, nous avons identifié quatre situations temporelles par rapport à l'acte narré: Les narrations antérieure, simultanée, ultérieure et intercalée.

En ce qui concerne la narration antérieure, elle est sous forme de texte à valeur prédictive, prémonitoire, anticipant la suite des événements. Le narrateur raconte ce qui va se dérouler dans le temps futur. Il s'agit d'une vision vécue au présent. L'intérêt d'utiliser un tel procédé est de montrer à quel point l'anxiété et la peur de l'inconnu pourraient avoir un impact sur le vécu du sujet avec la maladie d'Alzheimer qui se projette négativement dans le futur proche. Ce trait anxiogène est partagé entre Lalla Fatma qui se voit emprisonnée dans la déchéance de la maladie, et le narrateur qui exprime son désarroi en imaginant le destin de la mort naturelle commune à tous les mortels:

Ainsi je serai moi aussi enterré un jour sur le côté droit, la tête dirigée vers La Mecque. J'ai vu le petit corps de ma mère tout ramassé sur le côté, et La Mecque le regardait. J'ai aussi pensé à mon père qui était un croyant saisi souvent par le doute et la colère. Était-il un bon musulman ? Il faisait régulièrement ses prières, il nous bénissait en faisant appel à la bonté et à la miséricorde d'Allah, il jeûnait tout en étant grincheux, portant sa mauvaise humeur sur ma mère ou sur le jeune homme qui travaillait avec lui. (*SMM*, 253).

J'essaie de penser à ma mère morte. Je fais un effort pour anticiper ce qui risque d'arriver. J'imagine son lit vide, [...], j'ai soudainement vieilli, j'ai pris de nouvelles rides, mes yeux sont tristes, sans lumière, sans présence. Ma mère ne vit plus là où je l'avais laissée la dernière fois. Elle est partie. [...] Il faut attendre quelque temps avant de prononcer ces paroles : « elle est morte ». Je ne suis pas superstitieux. J'écris ces phrases et je pense fortement à ma mère. Nous sommes un mardi de décembre. (*SMM*, 143).

Ben Jelloun se démarque de ce type de narration, en introduisant la narration simultanée dans laquelle le présent de l'indicatif est utilisé. Cette narration donne l'illusion qu'elle se fait au moment même de l'action d'une façon pseudo-simultanée et ce procédé mime l'acte mnémonique par excellence dans le cadre de l'architecture fonctionnelle et cognitive de la mémoire (modèle SPI : Sériel, Parallèle, Indépendant⁷) : l'encodage par voie sensorielle s'effectue d'une façon sérielle, le stockage du souvenir et de l'engramme mnésique se fait d'une façon simultanée et parallèle alors que le rappel se fait d'une façon indépendante selon Tulving⁸. Cela permet aux rappels d'être simultanés et évocateurs de plusieurs scènes selon le type d'encodage qui a été mis en exergue durant la phase initiale de remémoration :

Ainsi, ma mère meurt. Comme elle aurait dit, si elle avait la possibilité de parler : Je ramasse les heures et les jours, je me baisse et je les prends par petits bouts, ce n'est pas grand-chose, mais des morceaux du temps qui passe, ce n'est pas négligeable, mais si vous êtes tous là, je pourrai m'arrêter de me pencher sur les débris du temps. [...] J'ai envie d'aller à la salle de bains, je refuse de pisser sous moi, non, je retiens mon urine, j'ai mal à la vessie, mais je résiste. Pas de ça ! Pas de ça ! Je vais appeler Keltoum. Elle ne m'entend pas, ou fait-elle semblant ? (*SMM*, 257).

7. Le modèle SPI a été proposé par le psychologue canadien Endel Tulving en 1995, sur la base d'études chez les amnésiques ou d'imagerie cérébrale. Dans ce modèle, l'encodage des informations est sériel (il dépend de celui qu'a fait le système inférieur), leur stockage au sein de chaque système parallèle (mémoire à court et à long terme) et leur récupération sont indépendants.

8. Endel Tulving, « Episodic memory and common sense: how far apart? », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B: Biological Sciences*, vol. 356, n° 1413 (2001), p. 1505-1515.

Quant à la narration ultérieure, elle est fréquemment utilisée dans la création romanesque et le Nouveau Roman, qui a connu son essor à fin des années cinquante. Même en essayant de s'en tenir à la période académique du Nouveau Roman, on fera quelques incursions dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix⁹. Les « nouveaux romanciers » sont un certain nombre d'écrivains dont les œuvres ont été publiées aux Éditions de Minuit, ce qui explique l'appellation donnée à ce mouvement littéraire (École de Minuit). Parmi eux, Alain Robbe-Grillet, dans *La Jalousie* (1957), suscite la curiosité du lecteur à la recherche d'un personnage qui n'apparaît pas au fil de l'histoire. Le credo adopté est la conception d'un nouveau mode narratif et d'une nouvelle conception du personnage tout en refusant le roman traditionnel et son réalisme.

Sur le plan narratif, le temps du passé est utilisé et c'est parfois le présent de la narration qui représente une action en train de se dérouler :

Elle nous disait : « Je meurs pour vous ; j'ai un foie qui ne connaît pas de répit, il me relance tout le temps ; mon cœur tremble et mon foie m'étrangle quand je suis inquiète pour vous ; je suis comme ça ; il n'y a rien à faire, c'est plus fort que moi ; [...] Que Dieu vous préserve des yeux mauvais des gens ! Qu'il vous protège de leur venin ! Qu'il vous mette au-dessus de leur cruauté et qu'il fasse de vous une lumière qui éclaire ceux qui vivent dans les ténèbres ! L'être humain n'est pas toujours bon. [...] Ma mère était ainsi. Mon père était un saint que des gens venaient consulter. Il était connu pour sa bonté et sa culture. Moi, j'ai hérité de lui cette bonté qui m'a souvent joué des tours. Mais qu'importe, je vous ai et c'est le principal. Voici pourquoi je demande à Dieu de me faire partir dans sa miséricorde alors que je serai entourée de vous tous. Nous prierons ensemble et je m'en irai doucement, comme ma mère. » (*SMM*, 43-44).

Finalement, la narration intercalée qui implique un point de narration mobile et dynamique a été rarement utilisée dans le roman de Ben Jelloun :

Nous autres spectateurs, nous avions le cœur serré. Je m'étais identifié à la pauvre vieille ; j'avais les larmes aux yeux. J'essayai ensuite de me mettre à la place du fils, j'eus la nausée. [...] Ce paradoxe est le résultat inévitable d'une société où les seules valeurs célébrées et protégées sont les valeurs marchandes. (*SMM*, 66)

La focalisation narrative

En ce qui concerne la focalisation, *Sur ma mère* propose plusieurs foyers de perception : le narrateur, Lalla Fatma et les autres personnages. Le texte présente un narrateur dynamique mobile, passant du statut extra-homodiégétique, à ceux d'intra-homodiégétique et d'intra-hétérodiégétique, ce qui permet à Ben Jelloun de changer constamment ce foyer de perception. Grâce à l'utilisation des techniques narratives, Ben Jelloun essaie de mettre en avant

9. Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 11.

les symptômes et les conséquences sociales de la perte de mémoire. Au moyen d'un point de vue à la première personne ou d'un point de vue limité à la troisième personne, le protagoniste-narrateur focalise ses expériences et le lecteur peut se sentir connecté au protagoniste. Une telle perspective s'aligne avec la théorie d'empathie narrative proposée par Suzanne Keen (2010) qui permet une représentation intérieure de la conscience et des états émotionnels des personnages dans le récit afin de contribuer aux expériences empathiques entre le lecteur et le protagoniste.

La perte d'autonomie, l'amnésie et la désorientation qui accompagnent les malades souffrant de la maladie d'Alzheimer et les empêchent de se connecter aux activités de leur vie antérieure et aux personnes qui étaient importantes pour eux. La focalisation incite le lecteur à vivre avec Lalla Fatma ces moments qui vacillent entre oublis, lucidité et remémorations. Ceci est souligné par le point de vue à la première et à la troisième personne, qui bien souvent ne donne pas lieu à une réponse adéquate à une situation. Le lecteur peut comprendre le sentiment de perte d'indépendance du protagoniste, mais peut également discerner que, vers la fin du roman, arrive un moment où le protagoniste est incapable d'être autonome et de contrôler sa propre vie. Ceci est souligné à travers le récit du narrateur et du protagoniste Lalla Fatma. La focalisation est présentée dans cette section afin de démontrer comment les techniques narratives contribuent à mettre en exergue les symptômes négatifs et positifs de la maladie au premier plan, tout en utilisant la théorie de Gérard Genette dans la taxonomie des différents points de focalisation.

Pour Gérard Genette¹⁰, on peut classer les récits en trois groupes. Le premier est celui du récit non focalisé ou à focalisation zéro ou le point de vue de Dieu. Dans ce cadre, nous trouvons le narrateur omniscient et omniprésent. Il délivre des informations plus que n'en possède aucun des personnages de l'histoire. Le mode de présentation de l'objet ne connaît de ce fait aucune restriction.

Ma mère regrette de ne pouvoir se lever, marcher sans être soutenue et partir errer dans la vieille ville de son enfance. Ce refuge dans les plis humides du passé doit la rassurer, ou bien l'aider à s'abstraire d'une situation qu'elle a redoutée toute sa vie. Être entre les mains des autres. Elle n'aime ni ces mains-là ni ces visages. Elle a besoin de retrouver la langue, les images, les odeurs, les voix de l'enfance, peut-être pense-t-elle boucler la boucle. (*SMM*, 200-201)

Le deuxième type est le récit à focalisation interne ou le regard singulier où le narrateur s'identifie à un personnage, se met dans la pensée d'un personnage.

[Je me suis souvent demandé s'il y avait de l'amour entre elle et mon père. De l'affection, oui]. De l'amour passionnel avec des déclarations romantiques, des cadeaux, des fleurs et des mots tendres, non. Ils s'agaçaient l'un l'autre. Mon père

10. Gérard Genette, *loc. cit.*, p. 65-201.

répétait tout le temps que sa femme ne le comprenait pas, qu'elle le contrariait, l'énervait et ne le respectait pas. Ma mère, moins vindicative, lui reprochait son manque de générosité, son agressivité et son absence de tendresse. Ils se disputaient souvent, très souvent. Ma mère pleurait, nous prenait à témoin, réclamait notre soutien, voire notre protection. Mon père râlait et se disait être « seul dans son parti, et que nous, nous étions dans le parti de notre mère! ». Il n'y avait pas de méchanceté ni de violence physique. Il y avait surtout de l'incompatibilité d'humeur. Trop de décalage entre eux. Il la traitait d'ignorante, d'analphabète. Elle ne savait ni lire ni écrire. (*SMM*, 82)

Les passages entre crochets sont en focalisation interne : l'objet est alors connu du point de vue de l'auteur-narrateur. Les verbes de connaissance sont utilisés pour exprimer une telle perception. Le texte s'interdit d'en présenter plus que le narrateur n'en peut connaître à propos de l'amour entre ses parents qui fait partie des tabous et du non-dit pour des raisons de pudeur et d'éducation religieuse. Le regard du narrateur est celui d'un enfant qui découvre les confrontations classiques entre ses parents dont la relation est marquée par le statut subalterne de la femme et la suprématie phallogratique.

Le dernier type est celui de la focalisation externe par laquelle le narrateur choisit de dire seulement ce qu'il voit d'une façon objective. Il correspond à un observateur extérieur qui n'a pas accès à l'intériorité des personnages.

Un soleil doux et printanier donne à ce cimetière, en ce début d'hiver, une lumière inquiétante. Les tombes ne sont pas alignées selon un ordre géométrique. Elles se poussent les unes contre les autres, comme si les morts allaient s'asseoir et admirer le ciel ou le supplier, lui si avare de pluie. [...] J'ose faire une plaisanterie.

— Je ne suis pas certain que ça leur ferait plaisir de se retrouver de nouveau dans le même lit! Laroussi fait semblant de ne pas avoir entendu. Mon frère rit. Moi aussi. (*SMM*, 254)

Le foyer de perception est imprécis dans cette scène qui se déroule au cimetière, puisque la décision du narrateur et de son frère quant à l'endroit idéal pour enterrer leur mère n'a pas encore été tranchée. Le foyer de perception du narrateur et de son frère fusionne : « [N]ous nous regardons sans rien dire, puis, comme pour nous presser de prendre une décision, il se met à vanter la vue qu'on a à partir de cet endroit, oubliant qu'il l'avait déjà fait » (*SMM*, 254). Pour détendre l'ambiance maussade, le narrateur suggère de ne pas mettre la tombe de leurs parents l'une à côté de l'autre comme s'il s'agissait d'un lit, proposition que Laroussi, le responsable du cimetière, feint d'ignorer. Il reste à préciser que la distinction entre ces trois types de récit n'est pas toujours aisée, car rien n'interdit au narrateur d'altérer le foyer de focalisation tout au long de la narration.

Focalisation et ses altérations narratives

Parfois certaines altérations et glissements se produisent dans le dispositif narratif. Genette en distingue deux types : la paralipse et la paralepse. Il s'agit ici non pas de laisser (-lipse, de leipo) une information que l'on devrait prendre (et donner), mais au contraire de prendre (-lepse, de lambano) et donner une information qu'on devrait laisser. La paralipse consiste à une omission latérale afin de donner moins d'informations qu'il n'est en principe nécessaire¹¹ :

Ma mère a eu trois maris et a fait quatre enfants, les a nourris et éduqués. Trois maris et une seule histoire d'amour. Cette histoire je ne l'ai pas entendue la raconter, je l'ai devinée. Ma mère ne parle pas d'amour. Ce mot, elle ne le prononce que pour ses enfants, elle dit je meurs pour toi, toi l'iris de mes yeux, l'arc-en-ciel de ma vie, je meurs pour toi ! Illettrée mais pas inculte. (*SMM*, 21)

Quant à la paralepse, elle consiste à donner plus d'informations qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation interne : « [L]omission de telle action ou pensée importante du héros, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur¹² » :

Mon rêve est d'organiser une rencontre entre nos deux mères. La mienne, ne pouvant pas se déplacer, recevrait à Tanger la mère de Roland. J'imagine les préparatifs pour un tel événement. Repeindre la maison, changer le tissu des matelas, refaire la salle de bains... [...] Tu imagines le regard suisse sur une salle de bains de Marocains modestes ! Non, je préfère que la rencontre ait lieu dans le patio de l'hôtel El Minzah. Je transporterai ma mère sur un fauteuil roulant, je lui dirai qu'une vieille dame souhaite faire sa connaissance, une dame un peu plus âgée qu'elle et bien mieux conservée ; elle me dira qu'il faut l'inviter à la maison, puis se ravisera et fera remarquer que la cuisine de Keltoum est lourde et pas toujours bonne. Je traduirai le dialogue entre les deux mondes et j'en rendrai compte à Roland qui rira beaucoup... (*SMM*, 169-170)

En matière chronologique, le temps est un marqueur fondamental de la narration. Le temps externe à l'œuvre, c'est l'époque qui correspond à la vie du romancier et du lecteur, ainsi que la période que couvre l'histoire du roman, c'est-à-dire l'intervalle de temps pendant lequel l'action est censée s'être déroulée, entre 1930 et 2000.

Les années cinquante à Fès ont le goût de petites cerises bien noires, le parfum des fleurs d'oranger et la couleur d'un temps révolu. La vieillesse puis la sénilité ont renvoyé ma mère à l'époque fleurie de sa jeunesse. On dit d'elle que c'est l'une des plus belles filles de Fès. Elle rougit et baisse les yeux. Sa mère est fière d'elle et se tait pour ne pas froisser la cadette. (*SMM*, 199-200)

11. Gérard Genette, *loc. cit.*, p. 206.

12. *Ibid.*, p. 65-206.

Cela me rappelle l'année 1977 où elle a été opérée de la cataracte à l'hôpital de Salé. [...] A l'époque j'écrivais Moha le fou, Moha le sage. J'étais en colère. (SMM, 136)

Fès souffrait de la Grande Guerre; l'huile, le sucre, la farine étaient rationnés; les épices se vendaient mal; la vie quotidienne était difficile, mais mon père était le plus heureux des hommes. Sa jeune épouse attendait un deuxième enfant. Il disait cet enfant viendra avec la paix, il n'y aura plus de guerre, j'en suis sûr!

C'est au début de cette période que se situe la naissance du narrateur-auteur :

Je suis venu au monde quelques mois avant la fin de la guerre. La femme du boucher accoucha de jumeaux. (SMM, 81)

Une autre particularité chronologique est l'isochronie narrative où les événements sont simultanés, ce qui est rare dans ce roman. En cas de dyschronie ou d'anachronie narrative, l'ordre se trouve altéré d'une façon rétrospective – analepse (le retour en arrière ou *flash-back*) ou d'une façon prospective – prolepse (l'anticipation). D'après Genette: « [L]anticipation, ou prolepse temporelle, commence par une sorte de sommaire anticipé [...]. Le souci de suspens narratif [...] s'accommode mal d'une telle pratique, non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte¹³. » Les prolepses ont une valeur prospective qui peut représenter une personnalité dépressive ou anxieuse, surtout quand la maladie d'Alzheimer progresse atteignant le cortex préfrontal en raison d'un double mécanisme (neurodégénérescence et disconnectivité neurale)¹⁴:

Je suis parti avec mon frère aîné au cimetière. Besoin de prévoir un certain nombre de choses. J'avais un rire nerveux. Je lui racontais des blagues, pour ne pas penser à ce que nous étions censés faire: choisir un endroit pour la tombe de notre mère. Le responsable du lieu, Laroussi, nous montra plusieurs endroits tout en étant désolé: – Que Dieu lui donne la délivrance, là ce serait bien, en face il y a la ville et surtout la montagne toute verte, la vue est superbe, [...] vous admirez le paysage, c'est magnifique, ce côté est très prisé, les gens qui ont les moyens le réservent, je suppose que le problème des moyens ne se pose pas... (SMM, 251-252)

On trouve un exemple de retour en arrière, le *flash-back* ou l'analepse. Selon Genette, les analepses internes sont également appelées hétérodiégétiques, c'est-à-dire portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier: par exemple, sur un personnage

13. *Ibid.*, p. 105.

14. Dayalan Sampath, Monica Sathyanesan et Samuel S. Newton, « Cognitive Dysfunction in Major Depression and Alzheimer's Disease Is Associated with Hippocampal–Prefrontal Cortex Dysconnectivity », *Neuropsychiatric Disease and Treatment*, vol. 13 (2017), p. 1509.

nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les « antécédents »¹⁵. Ce procédé mime par excellence le gradient temporel de la maladie d'Alzheimer (amnésie antérograde) qui préserve les événements lointains constituant un réservoir de vrais et de faux souvenirs. Les patients sont généralement déconnectés du présent et puisent dans le passé en changeant de décor, de scène et de personnages, ce qui complique la compréhension de l'interlocuteur qui a du mal à se situer par rapport au contexte et au discours du patient.

Dans le passage qui suit, le narrateur retrace le passé lointain de sa mère qui est davantage accessible à l'âge adulte ; en effet, dans le cadre de l'amnésie antérograde, le gradient temporel respecte les événements passés au détriment des faits récents. En revanche, pour l'enfant – la mémoire du narrateur enfant n'est opérationnelle sur le plan physiologique qu'après l'âge de 3 ans pour le rappel des événements¹⁶ –, il conserve une forme de mystère, ce qui confère un aspect fictionnel à cet ethno-texte¹⁷ :

Ma mère ne m'a pas raconté son mariage. Elle a gardé le mystère ; ce sont des faits qu'on ne raconte pas à ses enfants. Ma grand-mère m'en avait parlé un peu, j'étais petit.

[...] Vers une heure de l'après-midi, les deux plats furent mis dans un tbak et envoyés à la belle-famille. Le tout accompagné d'un grand plateau de dattes grasses dites « dattes ignorées » et d'une corbeille de fruits de saison.

Ce jour-là, ma mère ne mangea pas. Pas d'appétit. Elle attendait le retour des plats. Vers la fin de l'après-midi, une négafat entra à la maison en chantant l'appel au Prophète suivi de youyous. Les plats étaient revenus avec des cadeaux. Enfin, ma mère avait réussi son examen. Sa belle-mère n'avait aucun souci à se faire : son fils serait bien nourri !

Après le septième jour, les familles se retrouvèrent, détendues et contentes. Le mari emmena son épouse vivre dans une petite maison mitoyenne de celle de ses parents. (*SMM*, 54-55)

Focalisation et ses altérations mnésiques pathologiques

Le symptôme cardinal et pathognomonique de la maladie d'Alzheimer consiste en des performances significativement inférieures en mémoire épisodique ou auto-néotique selon la terminologie de Tulving. Un tel déficit interfère négativement avec les activités de la vie quotidienne.

Ainsi la mémoire se trouve prisonnière au sein d'un continuum entre le présent et le passé dans une mémoire tampon (*buffer* en anglais), qui sert à

15. Gérard Genette, *loc. cit.*, p. 91.

16. Fengji Geng, Morgan Botdorf et Tracy Riggins, « How behavior shapes the brain and the brain shapes behavior: insights from memory development », *Journal of Neuroscience*, vol. 41, n° 5 (2021), p. 981-990.

17. Alioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence africaine*, n° 133-134 (1985), p. 99-121.

stocker temporairement des données dans la mémoire à court terme et qui fait également circuler les souvenirs et les remémorations. Des moments brefs de présence et de lucidité s'intercalent entre le rappel réussi des événements passés et l'oubli instantané des événements récents. En étant incapable de se repérer dans les trois dimensions du temps, un premier constat s'impose à Lalla Fatma : c'est dans le cadre de la conscience que le temps existe. Dans sa confabulation et ses délires, trois dimensions se trouvent mélangées : « le passé-présent », « le présent-présent », et « l'avenir-présent ». C'est dans la conscience que la présentification du passé se réalise afin de le sauver des oublies. Dans un autre contexte, Saint Augustin explique : « Le présent des choses passées, c'est la mémoire ; le présent des choses présentes, c'est l'attention ; le présent des choses futures, c'est l'attente¹⁸. »

Selon certains chercheurs, les troubles de mémoire épisodique se prolongent en des troubles de la conscience de soi. Cela s'explique par le rôle crucial de la mémoire dans l'actualisation des connaissances sur soi. Un fait marquant dans la maladie d'Alzheimer est la présence de la loi de Ribot qui fait que les souvenirs anciens sont préservés grâce à leur sémantisation tandis que les souvenirs récents de nature épisodique sont altérés. Une telle dissociation apparaît dans le personnage de Lalla Fatma chez qui les connaissances personnelles sémantiques anciennes sont accessibles, alors que les souvenirs épisodiques récents sont détériorés.

Les focalisations narratives ainsi que les moments de lucidité, d'absence partielle et totale se croisent dans un continuum temporel intégrant des délires, des confabulations, des *ecmnésies* (un type de *paramnésie* caractérisé par la résurgence des souvenirs anciens en tant qu'expérience réelle au présent) et des remémorations des événements du passé lointain. Les moments de parfaite lucidité et de pleine conscience impliquent une bonne orientation temporo-spatiale :

Si tu me fais mal, mon père ne manquera pas de te gronder. Je ne suis pas une enfant, alors tiens, nettoie cette plaie et ne me traite pas comme si j'étais une petite fille apeurée. Les choses se remettent à leur place. Ma mère se souvient de tout. Ce n'était qu'un trou. Un trou de mémoire. Un peu de fumée sur les souvenirs. (*SMM*, 11)

Oui mon fils, à Fès, on n'avait pas de vent, ni de poussière, ni de gens qui se mettaient en colère à cause du mauvais temps, ici à Tanger, tout est différent, tu te souviens, mon petit frère me disait que Tanger était le pays des chrétiens, pour lui on n'était plus chez nous, au Maroc, mais déjà chez les Français, je me sentais comme une étrangère, c'est normal, je n'avais pas d'amies ni de parents vivant à

18. Saint Augustin, « Chapitre XIV », *Les Confessions*, Livre XI, Paris, Flammarion (GF), 1964, p. 269.

Tanger, Fès me manquait, ma famille me manquait, le mausolée Moulay Idriss me manquait. (*SMM*, 145-146)

Un autre élément est à considérer dans la perception et la nosognosie (la conscience de la maladie) c'est que la polymédication pèse lourdement sur les capacités cognitives de Lalla Fatma, ce dont elle est parfaitement consciente. Généralement, un nombre important de patients Alzheimer présente une anosognosie qui se définit comme une altération de la capacité à reconnaître la présence ou à apprécier la sévérité des déficits dans le fonctionnement sensoriel, perceptif, moteur, affectif ou cognitif¹⁹. Dans ce cadre, Caddell et Clare²⁰ ont observé que les patients atteints d'Alzheimer présentent un affaiblissement du sentiment d'identité et une incapacité à s'autoévaluer sur le plan des traits de personnalité. Ces différents aspects créent une dys-chronologie dans le récit de vie de ces patients comme pour Lalla Fatma :

C'est encore cette histoire de médicament ! les médicaments me rendent folle, c'est ce que Keltoum a dit l'autre jour au médecin. Comment lui dire que je ne suis pas dérangée, que je suis en voyage et qu'il m'arrive de m'arrêter dans la ville de mon enfance, là je retrouve mes parents, mes objets, mes parfums. (*SMM*, 247)

Dans le récit de vie de Lalla Fatma, le « je » renvoie aux connaissances du passé tandis que le « moi » se caractérise par les connaissances autobiographiques ou le niveau auto-néotique. Dans ce cadre, le narrateur pointe les différentes situations de lucidité qui montrent que Lalla Fatma est consciente de son environnement et garde un esprit analytique vis-à-vis des événements tout en montrant que le cynisme, la violence verbale et non-verbale de Keltoum pèsent lourdement sur la santé mentale de la protagoniste :

Tu sais, je râle contre Keltoum mais je ne supporterais pas de la voir s'en aller. Elle le sait et me fait du chantage, elle me fait pleurer, elle met sa djellaba et me dit qu'elle me quitte, tu te rends compte le calvaire ? elle est la seule à connaître mes médicaments, la seule à m'accompagner à la salle de bains, elle fait ma toilette mais elle n'est pas douce, elle crie souvent et me fait peur. Mais ma propre fille n'accepte pas de s'occuper de ma toilette. Alors je supporte le mauvais caractère de Keltoum. Parfois je me dis qu'elle est mon quatrième mari, tyrannique, colérique, jamais contente, sauf quand tu es là et que tu lui donnes de l'argent en plus de son salaire. (*SMM*, 134)

Ainsi les éléments évoqués sont conformes aux analyses de la littérature scientifique sur les troubles de mémoire épisodique dans la maladie d'Alzheimer et qui montrent que les patients éprouvent des difficultés à voyager mentalement

19. Lisa S. Caddell et Linda Clare, « The Impact of Dementia on Self and Identity: A Systematic Review », *Clinical psychology review*, vol. 30, n° 1 (2010), p. 113-126.

20. Lisa S. Caddell, et Linda Clare, « I'm Still the Same Person : The Impact of Early-Stage Dementia on Identity », *Dementia*, vol. 10, n° 3 (2011), 379-398.

dans le temps. Dans ce contexte, le voyage mental permet d'accéder à des épisodes de vie, mais quand les difficultés à se remémorer consciemment des expériences passées s'accroissent, les patients atteints d'Alzheimer sont incapables de démêler la véracité ou l'épisodicité d'un événement qui s'est produit dans le passé. Cependant, dans le cas de Lalla Fatma, le voyage mental crée un mélange d'événements et de personnages qui s'enchâssent d'une façon atemporelle et s'entremêlent sur le plan spatial. La désorientation temporelle crée un discours narratif apparemment chaotique et incohérent alors que les liens entre la conscience et le temps sont indissociables : « Je ne me souviens plus s'ils sont enterrés ici à Fès ou là-bas à Tanger, mais où suis-je ? Rappelle-moi où nous sommes [...] » (*SMM*, 131) L'égarement s'exprime également dans la non-reconnaissance du fils par la mère :

Puis, après un instant, elle me regarde, me dévisage et me dit : Mais qui êtes-vous monsieur ? vous connaissez mon frère, celui que sa femme a transformé en mie de pain, il est si doux et n'ose pas contrarier celle qu'il appelle Lalla Lallati... Tiens il faut que j'accompagne ma mère pour voir Moshé qui prépare la broderie de mon trousseau, c'est le meilleur de tout le mellah, il a des doigts en or, il est si bon qu'on dirait un musulman ! (*SMM*, 33)

Dans un autre contexte, celui des romans de Virginia Woolf, Clavaron évoque différentes techniques narratives telles que le « *stream of consciousness* pour exprimer la vie intérieure ». Son origine remonte à William James qui rapporte dans son livre *Principles of Psychology* que le flux de conscience n'est pas analogue à un fleuve ou à un courant d'eau, mais plutôt à une succession d'instantanés ou d'états de conscience discrets :

*Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits... A "river" or a "stream" are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life*²¹.

Ainsi l'écriture de Ben Jelloun permet de voir de près et de l'intérieur la forteresse de la conscience de Lalla Fatma telle qu'elle a été envahie par la maladie. Cette conscience passe également par la succession d'instantanés et de bris de mémoire qui s'inscrivent dans une écriture fragmentée, mais ce sont des états de conscience qui changent continuellement au cours du temps ainsi que la physiologie du rappel mnésique chez elle (insomnie, fatigue, dépression). Dans une perspective neurocognitive appliquée à la littérature et à la stylistique, Lugea (2022) a récemment étudié les représentations littéraires et les « styles d'esprit appelés également la théorie de l'esprit au sens neuropsychologique » de personnages fictifs atteints de divers types de démences. Les résultats de

21. William James, Frederick Burkhardt, Fredson Bowers et Ignas K. Skrupskelis, « Chapitre 9 : "Stream of Consciousness" », *The Principles of Psychology*, London, Macmillan, 1890, p. 233.

son analyse ont démontré l'importance des caractéristiques traditionnellement associées au style d'esprit (sous-lexicalisation, diminution du sens de cause à effet et difficultés pragmatiques). Ces symptômes sont aussi révélateurs d'une atteinte de la cohérence du discours, de la sensorialité, de la conscience de soi et des autres. En explorant les styles d'esprit de nombreux personnages atteints de démence, Lugea a donc proposé une redéfinition théorique du style d'esprit comme étant une représentation iconique de cognition fictive, offrant une expérience simulée aux lecteurs. Une telle expérience a bel et bien été représentée dans le roman de Ben Jelloun afin de créer une résonance esthétique ainsi qu'une filiation généalogique entre les personnages, l'auteur et le lecteur averti par la symbiose de la narratologie avec la cognition sociale.

Conclusion

Les symptômes de la démence font partie du récit. Nous sommes confrontés à la vision restreinte du monde de Lalla Fatma et vivons ses symptômes avec elle, à travers ses yeux, son esprit et ses émotions. Grâce à l'utilisation de techniques narratives telles que la focalisation et les exercices de style, le lecteur est synchronisé avec la conscience du protagoniste et témoigne de son déclin cognitif. En même temps, Ben Jelloun met en relief les qualités rédemptrices de l'amour et du soin, car les capacités émotionnelles des malades persistent même lorsque la maladie atteint des stades avancés. Arrivées à de tels stades, les pertes de connaissances en termes de mémoire, du *self* et de la conscience de soi, même si elles sont vécues douloureusement, pourraient offrir une certaine forme de soulagement à la douleur émotionnelle. Cependant, la narratologie a ses moyens et ses procédés stylistiques pour nous rapprocher d'une compréhension empathique de cette condition humaine conjuguée au *pathos*.

Références

- BEN JELLOUN, Tahar, *Sur ma mère*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- BOISSIÉRAS, Fabienne et Régine JOMAND-BAUDRY (dir.), « Problématiques et enjeux », *L'Énigme de la mémoire*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 9.
- CADDELL, Lisa S. et Linda CLARE, « I'm Still the Same Person: The Impact of Early-Stage Dementia on Identity », *Dementia*, vol. 10, n° 3 (2011), 379-398.
- , « The Impact of Dementia on Self and Identity: A Systematic Review », *Clinical psychology review*, vol. 30, n° 1 (2010), p. 113-126.
- DOUBROVSKY, Serge, *Un Amour de soi*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1982].
- GENETTE, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 230.
- GENG, Fengji, Morgan BOTDORF et Tracy RIGGINS, « How behavior shapes the brain and the brain shapes behavior: insights from memory development », *Journal of Neuroscience*, vol. 41, n° 5 (2021), p. 981-990.
- GIGNOUX, Anne Claire, *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

- JAMES, William, Frederick BURKHARDT, Fredson BOWERS et Ignas K. SKRUPSKELIS, « Chapitre 9: "Stream of Consciousness" », *The Principles of Psychology*, London, Macmillan, 1890, p. 233.
- MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- SAINT AUGUSTIN, « Chapitre XIV », *Les Confessions*, Livre XI, Paris, Flammarion (GF), 1964, p. 269.
- SAMPATH, Dayalan, Monica SATHYANESAN et Samuel S. NEWTON, « Cognitive Dysfunction in Major Depression and Alzheimer's Disease Is Associated with Hippocampal–Prefrontal Cortex Dysconnectivity », *Neuropsychiatric Disease and Treatment*, vol. 13 (2017), p. 1509-1519.
- TINE, Alioune, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », *Présence africaine*, n° 133-134 (1985), p. 99-121.
- TULVING, Endel, « Episodic memory and common sense: how far apart? », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B: Biological Sciences*, vol. 356, n° 1413 (2001), p. 1505-1515.



Du principe d'ambivalence chrétien à la « Distance ontologique » de Hans Blumenberg

PIERRE-ADRIEN MARCISSET

« Voici les pièces qui m'ont le plus frappé!...
Spleen ([*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*]), qui
m'a navré, tant c'est juste de couleur.
Ah! vous comprenez l'embêtement de l'existence, vous!
Vous pouvez vous vanter de cela sans orgueil. »

— Gustave Flaubert [à Charles Baudelaire], *Correspondance*, 13 juillet 1857¹.

Introduction

Nous voulons montrer dans cet article qu'il existe des manifestations cycliques d'une forme particulière de représentation, en littérature, d'un rapport de la conscience au monde, qui bascule entre les deux extrêmes que sont la jouissance de la liberté et la jouissance de l'angoisse, la jubilation dans la règle ou la souffrance dans l'absence de règle : ce que nous identifions comme le principe ontologique d'ambivalence. Nous trouvons, dans la dynamique de ces manifestations, une illustration efficiente de ce que le philosophe allemand Hans Blumenberg appelle l'« *historicité de la conscience* », c'est-à-dire ce qu'il appellera, en dernière instance, la « *métacinétique d'horizons historiques de sens* »² ou, dix ans plus tôt : la « *métacinèse de la conscience de la réalité* »³. Il existerait en effet dans l'histoire des idées une tension récurrente entre deux « pôles » du rapport

1. Gustave Flaubert cité par Léon Legras, « L'ennui Baudelairien », *Annales de Bretagne*, vol. 41, n° 1-2 (1934), p. 256.

2. Hans Blumenberg, *Paradigmen zur einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main, Verlag Suhrkamp, 1960, p. 11.

3. Dès sa thèse d'Habilitation soutenue en 1950 qui n'est publiée qu'en 2022 : Hans Blumenberg, *Die ontologische Distanz, Eine Untersuchung zur Krisis der philosophischen Grundlagen der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Verlag Suhrkamp, 2022, p. 104. Il faudrait s'attacher ailleurs à l'étude précise de la nuance chez Blumenberg entre « monde » et « réalité », selon une perspective strictement phénoménologique.

critique de la conscience au monde, dans l'internalité du sujet ; expliquer cela est l'objet de cet article. Cette tension entre liberté et angoisse s'exprime entre autres dans la littérature, et cet article se consacre à étudier les traces littéraires de cette tension, entre l'angoisse du côté de la finitude et la liberté du côté de la suspension ponctuelle de cette finitude (l'intuition de l'infini).

Les deux pôles de cette mise sous tension sont, pour Blumenberg, les points opposés de l'« articulation polaire⁴ » qui constituent, en philosophie, le remplissage de la « distance » qui lie le sujet au monde – distance qui correspond en partie à ce que Blumenberg vise par le terme de « Distance ontologique⁵ ». Celle-ci désigne en phénoménologie la relation du sujet à la « distance » de ce qui le lie au monde : sa conscience⁶. Il s'agit de comprendre de quelle façon la conscience humaine se déploie pour faire face à l'effroi du monde, c'est-à-dire au sentiment fondamental de l'impossibilité de connaître le monde tel qu'il « va de soi⁷ ». De quelle façon le sujet peut-il *faire face* aux tensions constitutives de son expérience de l'existence⁸ ? Le sujet s'empare des éléments disponibles dans la culture pour se les approprier et élabore le monde depuis le rayonnement de cet usage de la culture. Il constitue sa relation au monde en recourant aux expériences esthétiques antérieures et ce recours peut être un acte actif et délibéré (dans une démarche proprement artistique) ; mais il se fait avant tout de façon passive, que l'on suive la tradition initiée par Husserl⁹ ou que l'on suive la tradition qui se termine avec Cassirer¹⁰. Ainsi, cette synthèse *passive* de

4. *Ibid.*, p. 49.

5. Il s'agit d'un terme complexe et plurivalent, dont le sens se justifie différemment selon le contexte de sa saisie en phénoménologie (Husserl, Landgrebe, Heidegger, par exemple) mais qui bénéficie d'une homogénéité signifiante dans la désignation de la relation du sujet au monde. Blumenberg en fait l'un de ses outils principaux ; l'usage simplificateur que nous en retiendrons ici est : la distance entre deux niveaux de conscience au monde, où la tension théorétique fait retour sur le monde tel qu'il était passivement saisi en qualité d'« univers dense de choses évidentes ».

6. Quoique n'employant pas le terme de « Distance ontologique », c'est un point que nous rapprochons de la démonstration de Renaud Barbaras à propos de l'interdépendance fondamentale entre monde et conscience, dans son ouvrage *Phénoménologie et cosmologie*, Paris, Vrin (Querelles & Controverses), 2024.

7. Hans Blumenberg, « 6. Ein Zustand vor aller Theorie », *Theorie der Lebenswelt*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 2009, p. 78-89 et en particulier p. 84-85.

8. Blumenberg écrit que « [l]a raison signifie être capable de faire face à quelque chose – dans le cas limite : faire face au monde » (*Arbeit am Mythos*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 1990 [1972], p. 72).

9. Voir la mise en livre de certains cours de Husserl, échelonnés entre 1918 et 1926 : *De la synthèse passive*, Paris, Jérôme Millon, 1998.

10. Voir à ce sujet, Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, tome II, la pensée mythique*, Paris, Les Éditions de Minuit (Sens commun), 1972, p. 49-50 : la direction du processus d'objectivation du monde « n'est pas "univoque" et toujours identique, et l'on peut montrer que les manières de rassembler le divers des impressions en unités spirituelles

la culture qui l'environne participe des matériaux de la constitution du sujet et la littérature nous paraît mettre particulièrement cela en évidence. C'est d'ailleurs sur les conditions de cette liaison que Blumenberg revient, à partir de la nécessité pour tout sujet de « faire face » à l'effroi de la perte de l'évidence de sa liaison au monde – depuis les textes théologiques, puis dans le mythe et la métaphore pour franchir la frontière entre les niveaux de conscience du monde¹¹.

Nous allons donc exposer ce phénomène dans l'histoire des idées tel qu'il peut devenir visible si l'on examine de près la postérité littéraire de l'ambivalence culturelle du rapport à la finitude. Il y a en effet deux motifs à cet effroi fondamental : un effroi externe, procédant de la rencontre entre la conscience et le monde, et un effroi interne, procédant des conditions de possibilité même de cette conscience. Les deux aspects, l'aspect externe et l'aspect interne de cette expérience de la distance, nourrissent ce que Blumenberg établit sous le régime de l'effroi (*Schrecken*)¹². L'être humain fait l'expérience d'un vertige : le vertige d'un effroi intrinsèque à sa nature consciente, où la conscience est comprise comme une « structure de performance¹³ », activée par les deux régimes synthétiques *a priori* de l'entendement qui sont les facultés de la raison, que redouble l'effroi extrinsèque à partir duquel la conscience peut « faire face » au monde. L'un de ces régimes se caractérise par la finitude de ses facultés, c'est le régime du « logico-formel » tel qu'identifié par Kant, déjà. L'autre de ces régimes permet d'envisager la suspension ponctuelle des implications causales de cette finitude portée dans son aptitude à envisager ce que pourrait être l'infini¹⁴.

admettent à leur tour les nuances de signification les plus diverses : cette conclusion générale à laquelle nous ont amenés nos remarques précédentes se trouve nettement confirmée si nous examinons maintenant la distance qui sépare le processus mythique d'objectivation et le processus théorique ».

11. Hans Blumenberg, « III. Selbstverständlichkeit, Selbstaufrichtung, Selbstvergleich », *Theorie der Lebenswelt*, op. cit., p. 191-224, mais en particulier p. 136-142.

12. Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main, Verlag Suhrkamp, 2001 [1971], p. 344.

13. « La conscience, écrit Blumenberg, est une structure de performance dirigée de manière significative, imprégnée d'une détermination implacable qui s'étend de l'opinion vide dans le simple appel d'un nom à la vision accomplie qui ne laisse ouverte aucune possibilité de détermination » (*ibid.*, p. 193). Dans la relation phénoménologique du sujet au monde, la conscience est la structure par laquelle l'intentionnalité saisit, « harponne », dirions-nous, le monde (Blumenberg parle d'un « criblage » dans *Die ontologische Distanz*, op. cit., p. 48-49) et donne au sujet sa fonction centrale dans ce que Husserl installe comme le rapport « subjectif-relatif » au monde ; pour plus, voir Laurent Perreau, « Le monde de la vie », dans Jocelyn Benoist et Vincent Gérard (éd.), *Lectures de Husserl*, Paris, Ellipses (Lectures de...), 2010, p. 260.

14. L'effroi blumenbergien est l'appel d'une issue possible, qu'il faut exploiter, contrairement au *soucis* heideggerien qui intervient sous le mode d'une impasse, ou d'un indépassable

Autrement dit, déjà poursuivi par l'effroi de la « découverte », au cœur de son être, d'un gouffre insondable, le sujet poursuit, toute son existence durant, la distance qui le sépare irrémédiablement et de plus en plus du monde, tel que le monde lui apparaissait lors de la genèse de la lucidité de sa conscience – c'est-à-dire pris comme « univers dense de choses évidentes¹⁵ » (*das dicke Universum der Selbstverständlichkeiten*), tel que nous vivons le monde lorsque nous sommes enfants, avec l'instinct théorétique qui s'exprime par la suite et se surimpose à tous nos regards sur cette première conscience du monde. Nous voulons, dans cette poursuite du monde, d'une part *réduire* cette distance incompressible qui nous éloigne de notre expérience du monde telle que nous la faisons enfants et simultanément, et d'autre part *compenser* ce qui rend le monde insondable en ce qui est en nous et nous anime. Il ne s'agit pas de considérer l'enfance comme une antériorité au degré de conscience théorétique : ces deux rapports de la conscience au monde sont toujours simultanés et, en tout moment de l'existence, concomitants. Si l'infini ne nous posait aucun problème dans l'enfance, c'est précisément parce que l'enfant ne connaît aucun *décalage*, aucune *distance* au monde.

Il en va pour l'enfant de même qu'il en va, si l'on prenait une métaphore, pour l'arbre : le tronc n'est une antériorité que génétique, non formelle. Nous portons définitivement en nous le rapport que nous avons au monde des objets, alors que nous étions enfants, et ce rapport n'est pas écrasé, ou annulé, par ce que nous devenons, jeunes adultes, puis adultes, etc. Nous sommes, toute notre existence durant, *déterminés* par les étapes de la construction de notre rapport à la visée noético-noématique du monde, alors qu'il était « simple » monde des objets, univers dense des choses évidentes à la conquête duquel nous étions. Or, ainsi que l'écrit Cassirer, le déploiement du langage est la matérialisation de l'étendue de la conscience¹⁶. C'est à notre sens la raison pour laquelle l'examen des opérations de construction dans l'enfance est primordial pour saisir ce que Blumenberg appelle l'historicité de la conscience de la réalité.

Ainsi l'enfant demande le nom [d'une chose] pour prendre en quelque sorte par lui possession de la conscience de la chose. Il se produit entre la chose et le nom une véritable « concrescence » ; ils se développent appuyés l'un à l'autre et mêlés l'un à l'autre. Le processus psychologique de cette concrescence ne peut s'observer directement, mais on peut le comprendre en considérant le but vers lequel tend et s'oriente toute représentation objective. Ce but n'est rien moins que la formation

terminus a quo. Voir à ce sujet Pierre-Adrien Marciset, *Paradigmes pour une philosophie des imaginaires*, Paris, Hermann (Le Bel Aujourd'hui), 2023.

15. Hans Blumenberg, *Theorie der Lebenswelt*, op. cit., 2009, p. 167.

16. Il l'établit en ces termes en citant Humboldt dans Ernst Cassirer, « Le langage et la construction du monde des objets », dans Jean-Claude Pariente, *Essais sur le Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit (Sens commun), 1969, p. 50-51.

spirituelle d'une unité. « Nous disons – ainsi parle Kant – que nous connaissons l'objet quand nous avons réalisé une unité synthétique de la diversité de l'intuition. » C'est à cette production de l'unité synthétique que la langue coopère.¹⁷

Plus loin, Cassirer reprend même la thématique husserlienne des profils, afin de proposer une histoire de l'élaboration de la conscience, selon une tradition qui soit cette fois constructiviste, établissant la disponibilité du nom¹⁸, à l'instar des valences laissées disponibles dans le mythe qui sont réinvesties, plus tard, selon d'autres besoins téléologiques. L'étude qui l'occupe ici n'est rien moins que la question des conditions génétiques de la matérialisation de la conscience; étude que Blumenberg prolonge dans sa phénoménologie anthropologisante, grâce à laquelle il étudie les conditions d'apparition de cette conscience.

Nous ne saurions dire que notre « prise de possession de la conscience » d'une chose lorsque nous étions enfants a été remplacée plus tard par une prise de possession de la conscience de cette chose plus avertie, plus mûre, plus sûre : nous avons simplement répété l'expérience de cette prise de possession de la chose par notre conscience, et avons peu à peu réformé (ou « déraciné », comme nous le verrons après) la nécessité du nom de cette chose – ce nom qui est l'acte de conscientisation de la chose, de notre relation à cette chose, unité devenue par la répétition partie intégrante de notre conscience du monde alors entendu et élaboré, par nous, comme totalité. Le rapport de notre conscience d'enfant au monde ne disparaît pas et les émotions que cette conscience du monde suscitait en nous demeurent, en l'état : ou bien mémoriel ou bien interne du point de vue de l'historicité de notre propre conscience. Mais ces émotions, ces opérations performatives de notre conscience sont toujours en nous et influencent, même de façon infinitésimale, le devenir de notre capacité à l'appréhension du monde. Cela constitue les forces souterraines des imaginaires à l'œuvre dans les tréfonds de notre conscience.

Ainsi donc les deux problèmes de la « Distance ontologique », d'abord le problème intrinsèque de l'écart entre finitude et possibilité d'une infinitude, et ensuite le problème extrinsèque de la prise de possession du monde dans le langage par la conscience, c'est-à-dire affermissant les limites de l'étendue de la conscience du monde, ne sont-ils en définitive qu'un seul et même problème. Or ces deux problèmes sont liés et progressent nécessairement ensemble. Cet article propose d'examiner la récurrence en littérature de la problématisation de cette relation entre les facultés finies et l'instinct de l'infini que, toutes et tous, nous portons en nous depuis que nous sommes capables de dire « je ».

17. *Ibid.*, p. 48.

18. *Ibid.*, p. 49.

Les époques paradigmatiques

Le mythe exprime la double possibilité de cette simultanéité et de cette concomitance des niveaux de conscience du monde. Non pas, comme l'écrit parfois Cassirer, sur le modèle d'une « enfance » de l'humanité, dans lequel l'histoire serait psychologiquement anthropomorphique, mais comme le modèle dans et par lequel l'efficacité des textes reste valable d'une époque à l'autre. Le mythe n'explique pas le monde mais rend lisible la « distance » du sujet au monde – c'est-à-dire le mode de liaison au monde (qui est *in fine* la performance même de la conscience). La rationalité mythique¹⁹ d'une époque, la façon dont se comporte une époque au « potentiel » de ses récits mythiques, n'instruit pas sur une quelconque « vérité » du monde, pas plus que sur celle d'un supposé sens donné par la conscience au monde, mais instruit bel et bien sur les conditions de possibilité de la liaison de la conscience au monde. Il faudrait plus précisément parler des conditions de possibilités *des* liaisons de la conscience au monde. Or, pour ce faire, l'historicité de la conscience (du monde ou de la réalité) évolue et glisse au travers de ce que Blumenberg établit sous le mode d'une « époque paradigmatique²⁰ » (*paradigmatische Epoch*), et qui s'exprime notamment dans la culture.

Il y a un phénomène de dépassement dans l'histoire de la philosophie, un concept de cette histoire qui la comprend comme l'ensemble d'un développement continu, dans lequel les phases qui la précèdent peuvent être interprétées à partir de certaines caractéristiques, concept qui doit passer au-delà du problème de l'originalité. La scolastique n'est pas simplement une médiation et un passage pour l'héritage antique. Elle apporte une contribution originale distinctive, dans laquelle non seulement *l'ontologie grecque n'est pas simplement systématisée en un corps de doctrine permanent*, où les *conceptions grecques fondamentales de l'être* ne sont pas simplement adoptées *de manière dogmatique*, mais sont aussi et surtout véritablement transformées à partir de leur base. Cependant – et cela peut susciter des critiques ou des regrets en raison de sa justification douteuse vis-à-vis de tout ce qui est historique – cette réalisation propre de la métaphysique chrétienne du Moyen Âge n'a pas voix au chapitre dans le résultat final de l'ontologie traditionnelle; elle est déjà dépassée. Cela vaut également lorsque certaines découvertes de la réflexion chrétienne peuvent perdurer et ne peuvent devenir pleinement efficaces que dans

19. C'est le choix de la traduction que fait Stéphane Dirschauer pour Gallimard en 2005, lorsqu'il synthétise par « La raison du mythe » le titre « Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos », paru en 2001 dans *Ästhetische und metaphorologische Schriften* auprès des éditions Suhrkamp Verlag.

20. C'est l'une des intuitions essentielles de Hans Blumenberg, qui apparaît déjà à propos de l'originalité de l'ontologie scolastique dans sa thèse de doctorat, rédigée en 1947, et qu'il systématisait et porte au niveau d'une analyse complète dans sa thèse d'Habilitation, deux ans plus tard, moyennant un détachement plus marqué de la philosophie de Heidegger.

leur forme déracinée; c'est précisément à ce moment qu'apparaît un nouveau problème d'originalité, qui affecte désormais la philosophie des temps modernes.²¹

Ici Blumenberg emprunte explicitement la fondation conceptuelle de son idée au *Sein und Zeit* qui influença tant la rédaction de sa thèse. Mais avant cela encore, dès son cours de semestre d'hiver de 1921-1922, Heidegger dressait le même bilan. Il ne le concevait pas comme phénomène d'une historicité logique et génétique, et se contentait de l'observer à l'échelle de la collusion de la philosophie panhellénistique dans la patristique :

La conscience chrétienne de la vie, dans la première comme dans la haute scolastique, là où s'est accomplie la véritable réception d'Aristote avec, du même coup, une interprétation tout à fait déterminée, avait déjà traversé une « hellénisation ». Le rapport à la vie originellement christique (*urchristlichen*) a mûri dans un monde environnant où la vie, pour ce qui a trait à son horizon de parole, recevait la détermination de son ton à travers l'interprétation spécifiquement grecque de l'existence (*Dasein*) en même temps que dans la saisie conceptuelle des Grecs (les *termini*). À travers saint Paul et à l'époque apostolique, particulièrement à l'époque de la « patristique », s'est accomplie une immersion dans le monde grec de la vie²².

Cette interpénétration, ce glissement, cette imprégnation de la réception d'une « mentalité » et de son infusion et de sa diffusion dans une époque, voilà ce que nous croyons qu'évoque Blumenberg dans son étude des époques paradigmatiques. Chaque époque investit *paradigmatiquement* les valences mythiques de tels ou tels énoncés, et donne la prévalence à des potentiels demeurés jusqu'alors inactifs ou inexploités. Si la philosophie permet en effet, comme dans les exemples de la patristique ou de la scolastique, d'investir l'ontologie depuis des problématisations téléologiques qui ont été déracinées, bouleversées, la littérature est également un excellent support pour la visibilité des déplacements de la raison mythique. Ainsi en est-il certes de l'ontologie, mais en est-il aussi de l'esthétique, l'une et l'autre agissant comme conditions formelles et comme l'une des conditions de matérialisation de la conjuration de l'effroi fondamental de l'être humain. C'est pourquoi, dans les imaginaires, la littérature nous paraît être l'un des supports privilégiés de la vitalité mythodynamique qui procède de la conjuration de l'effroi.

21. Hans Blumenberg, *Beiträge zum Problem der Ursprünglichkeit der mittelalterlich-scholastischen Ontologie*, Frankfurt am Main, Verlag Suhrkamp, 2020 [1948], p. 24. Les passages en italique sont des citations de *Sein und Zeit* par Blumenberg (référéncée en p. 22 de l'édition allemande de référence).

22. Martin Heidegger, *Interprétation phénoménologique en vue d'Aristote. Introduction au cœur de la recherche phénoménologique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de Philosophie), 2016, p. 27.

Quelques exemples du principe d'ambivalence dans la littérature de culture chrétienne

Le principe d'ambivalence²³ exprime esthétiquement l'une de ces récurrences de déplacement continu du plan ontologique pour l'actualisation de la relation de la conscience au monde pris comme réalité. À ce titre et pour les deux époques prises comme exemples par Heidegger puis Blumenberg, son étude permet d'appréhender la dynamique générale portée à la fois par ce qui s'exprime dans la patristique et ce que travaille encore la scolastique. Toute la littérature moderne nous paraît encore imprégnée, peut-être sous une forme sécularisée, par ce qui est, *in fine*, la morphologie de la « Distance ontologique »²⁴ : la bascule répétée entre recherche de finitude et recherche d'infinitude. Nous avons relevé dans la littérature moderne une série de récurrences exprimant ce même malaise vis-à-vis des possibilités du devenir du sujet de culture chrétienne qui, butant sur sa finitude, « questionne » sa propre nature à laquelle, s'il obéit à la doctrine chrétienne, l'infini est promis. Une première trace très explicite de cette ambivalence mythique chrétienne est visible chez Jean Pic de la Mirandole, auteur florentin du xv^e siècle, dans laquelle Dieu dit à Adam :

Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales ; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines²⁵.

L'ensemble de cette œuvre de jeunesse de Pic de la Mirandole (vingt-trois ans !) ouvre pour son époque la voie à une nouvelle conception de la place de l'homme dans le système de la Création – il s'agit d'une actualisation métaphysique de la conscience que l'homme se fait de sa place dans l'univers. Si la synthèse de la dualité retient si particulièrement notre attention, c'est d'une part parce qu'elle semble d'abord autoriser que les enjeux du Nouveau Testament soient désormais des objets *philosophiques esthétisables* et non plus seulement

23. Le titre de l'un des textes fondateurs de la forme de l'existentialisme chrétien nous a largement influencé pour le choix de cette expression. Le « principe d'ambivalence » renvoie à l'alternative exprimée par le titre du texte de Søren Kierkegaard qui est traduit en français par l'expression « Ou bien... ou bien... », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2018. Il s'agit d'un ensemble de textes, parmi lesquels les *Diapsalmata* (une série d'aphorismes), les *Stades de l'éros*, le *Reflet du tragique antique dans la religion moderne* ou encore le *Journal du séducteur*, à l'occasion desquels Kierkegaard développe différents principes fondamentaux et les fait varier en recourant largement à trois figures mythiques : Faust, Don Juan et Ahasvérus, la figure du Juif Errant.

24. Voir à ce sujet toute la deuxième partie de la thèse d'Habilitation de Blumenberg, mais en particulier son premier paragraphe ou chapitre, « "Mythos" und "Logos" », *Die ontologische Distanz*, op. cit., p. 61-66.

25. Pic de la Mirandole, *De la dignité de l'homme*, Paris, L'Éclat, 1993 [1486], p. 9.

scolastiques; et d'autre part, en ce qu'elle paraît favoriser l'invasion des enjeux et motifs du Nouveau Testament dans la répétition de la poétisation²⁶, permettant le déplacement continu dont parle déjà Blumenberg dans sa thèse de doctorat. Près de deux siècles après Pic de la Mirandole, Jean Racine pousse plus loin le geste et, sous le couvert du mode du cantique, ou chant liturgique, glose certains versets néotestamentaires, dont les épîtres aux *Corinthiens* et aux *Romains*. Il place désormais le pécheur dans une conscience anxieuse de son destin et des alternatives possibles quant à la conclusion de son existence, en raison de sa nature plurielle et conflictuelle²⁷.

« Mon Dieu, quelle guerre cruelle!	L'un tout esprit, et tout céleste	Hélas! en guerre avec moi-même,
Je trouve deux hommes en moi:	Veut qu'au ciel sans cesse attaché,	Où pourrais-je trouver la paix?
L'un veut que plein d'amour pour toi	Et des biens éternels touché,	Je veux, et n'accomplis jamais.
Mon cœur te soit toujours fidèle.	Je compte pour rien tout le reste;	Je veux, mais, ô misère extrême!
L'autre à tes volontés rebelle	Et l'autre par son poids funeste	Je ne fais pas le bien que j'aime,
Me révolte contre ta loi.	Me tient vers la terre penché.	Et je fais le mal que je hais. »

La référence à Rm 7²⁸ renvoie explicitement au texte rituel du christianisme, et nous montre que les préoccupations du poète intègrent le champ téléologique chrétien tout en exprimant une « *plainte* »: il ne s'adresse pas à Dieu pour louer

26. La répétition dans l'appropriation est la poétisation des formes antérieures d'un énoncé mythique qui permet la répétition qui déplace; c'est que, ainsi que l'écrit Blumenberg, « la seule alternative à la répétition cosmique est le chaos », dans la forme antérieure panhellénistique. Toute la poétisation de la modernité dérive de cette première intuition théorétique de la liaison de la conscience au monde (*Ästhetische und metaphorologische Schriften*, op. cit., p. 386).

27. Jean Racine, « Cantique III. Plainte d'un chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au dedans de lui-même, tiré de Rm 7 », *Cantiques spirituels et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 22.

28. Les trois épisodes qui constituent le chapitre 7 de l'*Épître aux Romains* se répartissent comme suit: Rm 7: 1-6, « *Le chrétien libéré de la loi* »; Rm 7: 7-12, « *Le rôle de la loi* »; Rm 7: 13-25, « *L'homme sous l'empire du péché* », TOB, p. 2441-2442. L'implication du terme « loi » est sans doute plurielle et concerne tout aussi bien la loi mosaïque, affranchissant les chrétiens de l'ordre moral inhérent à la foi hébraïque et établissant une nouvelle lisibilité du monde, que la loi romaine, juridique et impériale. Racine pourrait donc faire appel à la dualité de cette loi: civile ou séculière, et spirituelle.

l'épisode de ce conflit interne, il se plaint des éléments constitutifs de sa nature. Cela n'est pas sans rappeler la plainte poussée par Jésus sur la croix²⁹, temps de l'intensification de l'anxiété et du vacillement possible de la foi du croyant vis-à-vis de la promesse eschatologique, alors que le caractère tragique de sa finitude tend à s'imposer contre toute vitalité de sa propre espérance. Le poète a construit son texte à partir de l'opposition entre loi et foi, entre vie, mort et participation aux deux perspectives de l'*eskaton* chrétien (bien ou mal, félicité ou damnation). Plus tard, Goethe reprend pratiquement à l'identique les mots de Racine et les prête à son diable, quoiqu'en les inversant :

FAUST

C'est par le nom, Messieurs, qu'on peut vous reconnaître ;
Le nom nous dit votre valeur :
Dieu des mouches, Satan, menteur ou séducteur.
Qui donc es-tu ?

MÉPHISTOPHÈLÈS

De cette force une partie
Qui veut le mal toujours et fait toujours le bien³⁰.

Le sens entre l'intention et son effet est inversé chez Goethe, puisque son protagoniste (le diable lui-même, que l'on connaît sous le nom de « Méphistophélès ») se donne à lui-même l'impuissance pour toute définition. Lorsque Jésus ordonne au démon de s'identifier en Mc 5 : 8-9³¹, celui-ci se dérobe dans l'indéfinition de la multiplicité propre au principe démoniaque. Ainsi obéissait-il et répondait-il, mais il ne se donnait pas entièrement à la connaissance. Faust est plus avancé que Jésus, et suppose une série de noms dont chacun soutiendrait un registre spécifique de ce principe démoniaque de plurivalence dont la détermination ne se donne qu'au travers du contexte, et qui se dissimule dans sa propre tautologie en tant qu'il reste ouvert sur le plan de son propre potentiel mythique. L'alchimiste exige ici du démon qu'il se définisse vis-à-vis de ce qui préexiste à l'ordre de la connaissance qui est antérieur au sien, antérieur à son époque paradigmatique, qui assimile toutes les antériorités paradigmatiques connues – et l'on songe à la vitalité déjà forte de la littérarité des motifs du mythe de Faust du vivant de Goethe. On constate alors que la fonction épistémologique d'une zone définie par son ambiguïté ne s'appuie dès lors plus exclusivement, comme c'était le cas dans les textes rituels néotestamentaire et vétêrotestamentaire, sur la démonologie hébraïque ou babylonienne, mais aussi sur l'*état de l'art* tel qu'il se trouve établi par l'histoire déjà pré-existante à l'opus littéraire. Il y a donc une mythologisation qui s'opère, une activité dynamique

29. Voir Mt 27 : 45-54, TOB, p. 2161.

30. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Paris, Flammarion, 1984, p. 66.

31. Épisode « Guérison d'un démoniaque », Mc 5 : 1-20, TOB, p. 2179.

fonctionnant comme un nuage de possibilités ontologiques et esthétiques demeurées suspendues autour du récit faustien. C'est-à-dire recourant à la fois au texte rituel néotestamentaire et aux progrès de la démonologie, mais aussi, à la poétisation médiévale et aux réflexions scolastiques. Plus que la seule inadéquation entre l'intention et l'effet, entre la nature et la puissance que Goethe prête au démon lui-même, le principe d'une ambivalence humaine se retrouve presque exactement sous la même forme que celle que lui donnait Racine :

D'un seul des deux instincts ton cœur a conscience.
Ah ! de l'autre jamais ne fais la connaissance !
Moi, deux âmes, hélas, habitent dans mon sein
Et chacune voudrait de l'autre se défaire :
L'une, par cent crochets, se suspend à la terre,
L'autre, d'un vol puissant, s'efforce, mais en vain,
De ses nobles aïeux de regagner la sphère³².

Le principe d'ambivalence se caractérise par la sensation d'être à la fois appelé par le ciel et attiré par la terre ou, pour le formuler en dehors du champ lexical de la théologie, la sensation d'être-au-monde dont l'expérience n'est possible que dans l'écartèlement entre deux tensions : le sublime et le bestial. Remarquons que ces sept vers de Faust s'adressent à Wagner, et interviennent après une fête rurale au cours de laquelle un vieux paysan rappelle la générosité du salut et ses bienfaits sur le quotidien de chacun. Il n'est pas anodin qu'ici l'ambivalence intervienne comme *conséquence* d'une évocation sur le salut et la grâce : aussitôt que Faust a fini de jouir de l'idée d'un des deux élans de l'ambivalence, il convoite les bienfaits de l'autre. On peut lire le principe d'ambivalence comme un double mouvement intriquant, au-delà des notions de bien et de mal, le vertige de la liberté et celui de l'angoisse – vertiges ambivalents mais qui se rejoignent dans l'ivresse existentielle de la réalisation téléologique promise au chrétien. On peut aussi la rapprocher de la solution produite par Paul afin de concilier la *simultanéité* de la loi mosaïque et de la foi chrétienne :

⁴Vous de même, mes frères, vous avez été mis à mort à l'égard de la loi, par le corps du Christ, pour appartenir à un autre, le Ressuscité d'entre les morts, afin que nous portions des fruits pour Dieu. ⁵En effet, quand nous étions dans la chair, les passions pécheresses, se servant de la loi, agissaient en nos membres, afin que nous portions des fruits pour la mort. ⁶Mais maintenant, morts à ce qui nous tenait captifs, nous avons été affranchis de la loi, de sorte que nous servons sous le régime nouveau de l'Esprit et non plus sous le régime périmé de la lettre. (Rm 7 : 4-6)

On voit que Paul concilie ces « deux âmes » qui cohabitent dans le chrétien primitif, entre la loi mosaïque et la nouvelle foi. Paul envisage une résolution (en Dieu) du vertige qui saisit les chrétiens primitifs face à l'impératif culturel

32. Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, p. 58-59.

des lois juives et romaines, qui ne correspondent plus à leurs besoins, et l'apôtre leur rappelle leur affranchissement, justifiant la liberté qu'ils *doivent* prendre, désormais, pour défendre la foi chrétienne, c'est-à-dire leur propre relation à la réconciliation avec l'infini. Il enchevêtre ainsi ensemble l'angoisse à laquelle répondait le premier texte rituel (l'Ancien Testament) avec la liberté de sa réappropriation pour l'actualisation du cosmos (dans le Nouveau Testament), montrant du même coup la voie pour toute réappropriation. On mesure alors mieux quelle tension les poètes trouvèrent dans le geste d'appropriation qu'ils prolongent. Ainsi la complainte du Faust goethéen apparaît comme la manifestation d'un archétype qui fera la jonction entre les deux « *postulations simultanées* » dont parlera Baudelaire, et qu'exprimait déjà le Faust de Klinger. Une fois arrivé aux Enfers, Faust répond à la question amusée de Satan lui-même, par une inversion de la logique de Paul. En Enfer, c'est la partie noble qui est torturée, l'âme, pour expier les fautes de la chair et Satan le félicite d'avoir si bien saisi la dimension spirituelle de l'Enfer, en lui reconnaissant une supériorité sur le genre humain pour sa clairvoyance :

FAUST : Pensée insensée et folle, que la partie noble de l'être humain doive souffrir et expier pour les péchés de cette autre faite de boue.

Les diables partirent d'un rire qui fit retentir l'infini de l'Enfer.

SATAN : Bravo, Faust, ce que tu dis et ton comportement me montrent que tu es trop bien pour un être humain³³.

Ainsi, même damné, le Faust de Klinger reste élu par l'estime des plus grands seigneurs de l'Enfer comme sujet supérieur vis-à-vis des limites du genre humain. Pour nous, le mythe de Faust représente l'étendue littéraire dans laquelle se déploie particulièrement le principe d'ambivalence – activité mythodynamique, et par laquelle télos et cosmos glissent l'un par rapport à l'autre en quête de ré-adéquation³⁴.

33. Friedrich Maximilian Klinger, *La Vie de faust, ses exploits & comment il fut précipité en enfer*, Saint-Jean de Védas, Grèges, 2005, p. 258. L'édition présente le nom de Faust avec une minuscule.

34. Comme bilan actuel aux conclusions potentielles du principe d'ambivalence dans l'histoire, à propos de la dissolution de toute certitude éthique et humaniste vis-à-vis du concept de transmission, lire Chantal Delsol, « Dignité humaine et transmission éducative », dans François Mattéi et Jean-Marc Narbonne (dir.), *La Transcendance de l'homme. Études en hommage à Thomas de Koninck*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 31-47. L'intervention de Pic de la Mirandolle dans la conception moderne de la liberté est mentionnée à la page 37. Delsol y défend la nécessité du savoir et la conscience de la relativité du savoir, car le modèle critique ne peut se faire sans contenu à critiquer. Appliqué à notre objet, le dépassement de la lisibilité du monde ne peut se faire sans obligation téléologique.

Le chiasme esthétique-ontologique de Charles Baudelaire

Baudelaire formule l'une des expressions les plus directes et les plus significatives du point de vue du déplacement des formes du « cadre mythique », mais aussi du point de vue de ce qu'elle signifie de la liberté qui est désormais celle des auteurs dans la poétisation, alors en quête d'une nouvelle variation des anciennes solutions contre l'effroi. Baudelaire, plus que tout autre poète de son époque, et c'est peut-être la raison pour laquelle le poète est à ce point central pour toute la modernité occidentale, assume les conditions de l'actualisation des récits antérieurs dans une forme téléologique qu'il rend disponible pour la poursuite, par chacun et chacune, de la compréhension en soi de ce vertige. Baudelaire saisit l'universalité de l'expérience subjective de ce vertige, et parvient à synthétiser, *pour toutes les consciences*, ce que cela fait et ce que cela implique ontologiquement que d'être conscient. Le double vertige identifié par Blumenberg – l'effroi face à l'infini interne, où la finitude de nos facultés logiques s'effraie de leur contact à la possibilité de l'infini de notre imagination, et l'effroi de la distance, possiblement infinie, entre le monde des choses évidentes et le monde théorique – s'exprime dans cette formule poétique qui emprunte aux récits théologiques et romantiques. Ainsi écrit-il :

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre³⁵.

Baudelaire introduit au cœur de sa formule un chiasme qui permute les termes « désir » et « joie », jouant d'une inversion théologique (prolongeant le jeu d'inversion que Klinger initia depuis le texte paulinien). La « joie » est propre à Dieu, à la béatitude – le terme « béatitude » est dérivé du latin *beatus*, signifiant heureux. Le « désir » comme émanation du corps est une énergie que l'on peut au contraire rapprocher du domaine diabolique, en ce qu'il est fortement associé à la dimension charnelle³⁶. En les inversant, Baudelaire tresse ensemble les différentes tensions qui animent la verticalité métaphysique de l'individu. Verticalité qui est elle-même le produit de la rupture cosmologique opérée par le voyage de Dante, qui épuise le cercle clos d'Ulysse :

35. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu, X », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 682-683. Il faut remarquer au moins une occurrence non poétique de cette ambivalence principielle, qui le rapproche pour nous de l'idéalisme transcendantal : « L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature » (Charles Baudelaire, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 203). Notons que Ludwig Wittgenstein témoigne lui aussi de formules qui font écho au principe d'ambivalence tel que nous le formulons ici, cf. Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. 79-80.

36. Voir à ce sujet 1 Jean 2 : 16, TOB, p. 2683, dont Saint Augustin se souviendra avec la concupiscence, dans les *Confessions*, Livres I-IX puis dans la *Cité de Dieu*, Livre XIV.

Le mouvement circulaire n'a de dignité rationnelle que pour autant qu'il maintient l'idéal du repos autarcique dans le mouvement. Dans cette mesure, l'antithèse platonicienne à l'Ulysse d'Homère est d'une tout autre nature que celle de Dante, dont l'aventurier téméraire dédaigne la clôture du cercle que représente le retour à Ithaque, pour franchir les limites du monde connu et se perdre dans l'océan. Peut-être la hardiesse avec laquelle Dante contredit cette figure antique fondamentale, et précisément par là rendit la nouveauté de sa conception significative [*signifikant*], était-elle seulement possible parce qu'il n'avait pas accès à la version originale de l'*Odyssée* et que la figure du héros mythique s'offrait déjà à lui à travers les déformations de la réception³⁷.

Les couples Dieu-joie et Satan-soif sont rompus et réarrangés en inversion : Dieu-soif et Satan-joie. Baudelaire poétise volontairement à partir du matériau néotestamentaire, qu'il met en mouvement, mais également à partir du fait même que ce texte rituel soit déjà, et depuis longtemps, le foyer d'une variation pour ajustements mythyodynamiques. Les impératifs mythyologiques et téléologiques du XIX^e siècle ne sont certes pas ceux de l'époque d'écriture des épîtres pauliniennes, ni ceux du début de la modernité, ni même ceux de Racine, et cependant, la même ambivalence s'observe dans la saisie du sujet de sa propre revendication à l'usage de sa finitude pour déterminer son rapport au monde, c'est-à-dire aux conditions de sa résolution du problème du potentiel de son devenir. Les jeux de références croisées permettent de constituer une variation poétique sur les implications pathétiques et métaphysiques (anxiété vis-à-vis de la fin et du sens) de ce que nous évoquons sous le régime du principe d'ambivalence : l'enjeu téléologique (ou existentiel) désormais mis en tension par la caractéristique spécifique du cosmos chrétien – et la lisibilité du monde³⁸ qui est la sienne.

Avec cette construction retournée, Baudelaire joue sur la modalité des puissances et des espérances, c'est-à-dire qu'il met en exergue la verticalité métaphysique pour en briser le caractère répétitif et rassurant. Il crée du sens mythique à partir du décalage esthétique avec la forme et les implications du

37. Hans Blumenberg, « Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos », *Ästhetische und metapherologische Schriften*, op. cit., p. 384 ; Hans Blumenberg, *La Raison du mythe*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 2005, p. 117, pour la traduction française ici citée.

38. Blumenberg consacre une étude au phénomène de lisibilité du monde, qui fonctionne avec ce qu'il établit comme étant le « concept de réalité » d'une époque paradigmatique. Voir à ce propos *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 1981, traduit en français par *La Lisibilité du monde*, Paris, Cerf (Passages), 2007 dans laquelle il étudie (notamment) la fonctionnalité et les limites de la métaphore du monde comme livre et de l'acte de lecture de ce livre comme représentation des conditions de liaison du sujet au monde. Sur le « concept de réalité », on peut lire en français *Le Concept de réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Traces écrites), 2012 et, d'autre part, en allemand, *Realität und Realismus*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 2020, inédit en français.

discours attendu. En privant le *muthos* de la substance que lui suppose pourtant jusqu'ici l'implacable récurrence de sa forme, Baudelaire maintient le mouvement. Il rénove et poétise ainsi la signification même du cadre mythique. Il produit une actualisation de l'usage téléologique du cosmos. La conscience de ce rapport au salut, des différents degrés d'accès au salut qui sont permis à la fois par les énergies existentielles (désir, vertu, foi...) et par le contexte (poétique ou mythique) donne un sens aux perspectives de l'individu vis-à-vis de son rapport à sa propre liberté.

Les modèles de ces différentes économies téléologiques impliquent une mise sous tension de la hiérarchie morale chrétienne, sous le double patronage de Dieu et du diable.

De l'antagonisme ontologique (Dieu / diable) à l'ambivalence esthético-ontologique (Dionysos / Apollon)

À l'instar de la lisibilité du monde selon Blumenberg, la lisibilité du monde nietzschéenne passe par une économie de l'effroi, ou, pour en parler en termes nietzschéens, par le produit esthétique de la relation de l'individu à ses propres limites, et à la nécessité de suivre les limites que lui impose sa propre nature; ce que Nietzsche appelle la tragédie. Ainsi, nous dit Barbara von Reibnitz, «*la justification esthétique du monde ne se fait pas par la réconciliation ou par la résolution du conflit tragique, ni par la suppression de la volonté*», mais par «*acceptation des dissonances dans la structure de l'existence*». Autrement dit, dans l'œuvre esthétique, «*il ne s'agit pas de supprimer l'horrible, mais de le rendre acceptable*»³⁹, et l'homogénéité du geste esthétique permet de prendre le contrôle de l'intelligibilité du caractère hétérogène de l'expérience. Il permet aussi de donner simultanément à ce contrôle comme à cette homogénéité une narrativité à partir du geste poétique. Le mode de variation de la poésie permet d'enjamber les abîmes et les limites du rapport tragique au monde. On trouve aussi dans la formule en chiasme de Baudelaire ce refus de renoncer aux dissonances, et même la volonté d'en affirmer, par l'intrication entre elles des deux «*postulations simultanées*», l'inéluctabilité. Le sujet ne peut se soustraire à leurs contingences, et la volonté d'organiser son existence en tirant parti de leur effectivité comme *unité de la dualité* tend à convertir le caractère tragique de leur impératif double. Nietzsche prête à la dualité du principe d'ambivalence le visage d'une opposition devenue célèbre, entre deux principes vitaux incarnés dans deux dieux :

39. Barbara von Reibnitz, «*Ein Kommentar*», p. 254; Michael Stephen Silk & Joseph Peter Sterne, «*Nietzsche on Tragedy*», p. 71, tous deux cités dans Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000, note 13 de la p. 59.

Cette simultanéité caractérise le sommet de l'hellénité; à l'origine seul Apollon est dieu de l'art hellénique et c'est sa puissance qui apprend la mesure à Dionysos qui déferlait à partir de l'Asie, jusqu'à ce que puisse apparaître la plus belle union fraternelle. C'est ici que l'on comprend le plus aisément l'incroyable idéalisme de l'être grec: un culte de la nature qui signifie un déchaînement le plus grossier des instincts primitifs, une vie bestiale panhétaire qui pour un certain temps fait sauter toutes les contraintes sociales se transforma chez eux en une fête de la libération du monde, en un jour de transfiguration. Tous les instincts sublimes de leur être se révélèrent dans cette idéalisation de l'orgie⁴⁰.

Ce que Nietzsche écrit ici à propos de la dualité entre Dionysos et Apollon ne peut pas ne pas faire écho à ce que nous lisons dans la formule en chiasme de Baudelaire. Nous observons une familiarité formelle certaine entre deux activités de poétisation, une première dont la dynamique scellait l'adéquation du couple cosmos-télos grec, et une seconde dont la dynamique caractérise l'adéquation du couple cosmos-télos chrétien; un motif de *muthos* semblable, mis en tension par une justification téléologique semblable: la position de l'être dans son cosmos. Il y a là une même structure de sens fondamentale, un même « téléologème » que nous saisissons chez Racine, Goethe, Baudelaire ou Nietzsche: l'ambivalence qui résulte de la nécessaire unification du divers pour la constitution d'un sujet. Le « miracle grec » de la culture tel que Nietzsche l'identifie comme activité phylogénétique, serait né de ces deux pairs qui s'affrontèrent pour se confondre et créer ensemble une actualisation de la lisibilité du monde:

Jamais pourtant l'hellénité ne fut plus menacée que lorsque le nouveau dieu [Dionysos] arriva en tempête. Jamais, en regard, la sagesse d'Apollon delphique ne se fit voir sous un plus beau jour. D'abord résistant, il jeta sur son redoutable adversaire le filet le plus ténu, si bien que l'autre remarqua à peine qu'il entraînait dans une demi-captivité. Les prêtres de Delphes observaient l'effet profond du nouveau culte sur les processus de régénération sociale et le corrigeaient conformément à leurs vues politiques et religieuses; à l'école de l'art révolutionnaire des cérémonies de Dionysos, le calendrier du culte delphique partagea enfin la prééminence sur l'année entre Apollon et Dionysos. Ainsi les deux dieux étaient sortis également vainqueurs de la lutte: une réconciliation sur le champ de bataille⁴¹.

Nietzsche observe la synthèse de la multiplicité des principes formels en l'unité d'un cosmos, qui se traduit par une efficience et un ajustement de la lisibilité du monde. Dès lors pourrions-nous dire que l'ambivalence est, sur le plan conceptuel, une répartition des activités esthétiques en fonction des capacités téléologiques, c'est-à-dire en fonction de l'économie de la « Distance

40. Nietzsche, *La Vision dionysiaque du monde*, *ibid.*, p. 166.

41. *Ibid.*, p. 166-167.

ontologique». L'entremêlement nietzschéen des deux dieux permet un développement de la puissance de chacun par les attributions qui font la prérogative de l'autre et rend possible le basculement de l'un à l'autre selon l'économie des besoins, depuis la finitude ou depuis la nécessité du dépassement, ou de la suspension ponctuelle, de cette finitude. Cette dynamique incessante, ce mouvement qui, pour Blumenberg, conditionne l'effectivité rationnelle du mythe, entre le concept de l'«un» et le concept de l'«autre», se rapporte pour nous à la fonction mythodynamique permise par l'existence du diable dans le texte rituel du christianisme, le Nouveau Testament.

Nous avons établi l'existence de cette bascule paradigmatique, organisée par le principe d'ambivalence. Cette bascule donne au sujet libre la possibilité de recourir à ce qu'il envisage comme la possibilité de l'expérience de ce qu'il conçoit sous le régime de l'infinitude, afin d'échapper à la finitude comme motif de doute.

Le doute et le désespoir ne sont pas des phénomènes voisins qui peuvent être déterminés par une différence d'intensité. Au contraire, ils ont chacun leur propre dimension. Le doute est donc la contrepartie de la connaissance, et toujours avec la conscience et la tendance à y passer, à s'y réaliser et à y parvenir. Le doute est donc, au sens précis du terme, provisoire et en ce sens presque tendu vers la finalité, voire déjà assuré de sa possibilité. Le désespoir, en revanche, appartient à une dimension dans laquelle la notion de «possibilité» a perdu son sens⁴².

Le principe d'ambivalence permet de régler la conscience du monde du sujet sur l'expérience duale du doute et du désespoir, échappant toujours à l'une ou l'autre de ces deux mises en danger par le refuge dans son opposé – s'il ne s'agit pas de phénomènes voisins, au moins sont-ils assimilables par leur rapport inverse au principe de la liberté, le doute se manifestant dans une liberté devenue trop importante, du point de vue de la mobilité de l'activité de la raison (prise comme *capacité à faire face*) ; le désespoir se manifestant pour sa part, comme triomphe de l'effroi, dans l'écrasement de la liberté de la conscience.

Conclusion

Voyons simplement, pour terminer, les implications de la représentation que le sujet peut se faire de lui-même et de ses limites, le problème de la pérennité du cosmos (c'est-à-dire de l'homogénéité des différents niveaux de conscience du monde) vis-à-vis d'un savoir qui le déborde :

Deux pôles s'opposent clairement [dans le discours de Pic de la Mirandole] dont la contradiction produit la tension morale et intellectuelle qui est caractéristique

42. Sur l'opposition entre doute et désespoir *du point de vue* de la «Distance ontologique», voir plus longuement Hans Blumenberg, *Die ontologische Distanz*, *op. cit.*, p. 48-49.

de l'esprit de la Renaissance qui requiert à la fois de la volonté de l'homme et de sa connaissance une totale *ouverture* au monde et une totale *séparation* d'avec le monde. Volonté et connaissance ont le pouvoir et le devoir de se consacrer à chaque partie de l'univers ; car l'homme ne prend la mesure de son propre destin qu'en parcourant dans toute son ampleur la sphère du Tout. Mais cette totale ouverture au monde ne doit jamais signifier une absorption par le monde, la perte du moi dans le monde à la manière de la mystique panthéiste. La volonté humaine n'entre en possession d'elle-même qu'en prenant conscience du fait qu'aucune fin singulière ne pourra jamais l'accomplir, le savoir humain n'entre en possession de lui-même qu'en sachant qu'aucun contenu singulier ne pourra jamais le remplir⁴³.

L'individuation s'établirait par l'usage d'une dualité caractérisée simultanément par l'expérience de la limite et la perpétuation de la volonté ; ici, du savoir. Le « personnage » du diable vit par exemple incessamment l'expérience de sa limite puisque les caractéristiques de son être sont nées d'une amputation dans l'ordre du créé. Le diable s'ensuit du principe du divin, alors privé de son aptitude à suspendre sa finitude pour tendre vers son caractère infini. L'être humain, capable d'infini au travers de l'imaginaire, c'est-à-dire des facultés synthétiques *a priori* de l'entendement relevant de la suspension des anticipations de la perception, s'établit comme être encore capable d'infini quand le diable est emprisonné. C'est là peut-être le sens du libre-arbitre, dont le diable est dépourvu depuis la Chute.

L'espérance infinie que suscite l'incarnation finie de Dieu sur Terre isole le diable dans l'expérience infinie du désespoir, condamné à la finitude. Si l'on pouvait parler en ces termes, nous dirions qu'à l'origine de l'arc psychologique du diable, il y a cette inadéquation fondamentale entre sa nature et sa volonté : il aspire au Ciel, ayant fait l'expérience du Ciel, mais sa nature ne lui permet plus d'en faire l'expérience. Si l'on rapporte cette inadéquation fondamentale à ce dont Cassirer parle comme l'un des moteurs épistémologiques du grand bouleversement qui portera la Renaissance, le diable aspire à s'accomplir dans le sein de Dieu, il veut entrer en possession de lui-même par sa propre dépossession ; il veut rejoindre le cosmos, s'y fondre et abandonner son individualité. Gardons-nous cependant de tout excessif psychologisme, et contentons-nous de considérer les *dynamiques* narratives en tant qu'elles sont des signaux de la mythodynamie, plutôt que de penser gravement à ce qu'aurait voulu ou non le diable, selon les éléments du Nouveau Testament. Autrement dit, utilisons ces métaphores comme des illustrations paradigmatiques d'époques modales de la relation de la conscience au monde.

Qu'il nous soit simplement permis, pour terminer, de déduire structurellement la stabilité d'une telle figure diabolique comme illustration paroxysmique de l'ambivalence entre finitude et perte de la capacité à *intuire* l'infini.

43. Cassirer, *Individu et cosmos*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 113.

Le diable s'en *souvient* mais il ne peut plus le concevoir, et ce « retour » auquel aspirent toutes les consciences lui est désormais interdit. L'œuvre de John Milton est l'un des plus explicites usages en ce sens. La scène d'exposition montre le diable qui se relève à peine de la chute, et qui promène ses yeux sur la désolation du lieu où il se trouve, ainsi que sur ses compagnons de voyage, écartelé par sa double condition : conscient de l'infini pour y avoir goûté, mais désormais contenu dans la finitude d'une existence séparée de Dieu.

*⁵⁰Nine times the space that measures day and night
To mortal men, he, with his horrid crew,
Lay vanquished, rolling in the fiery gulf,
Confounded, though immortal. But his doom
Reserved him to more wrath; for now the thought
⁵⁵Both of lost happiness and lasting pain
Torments him: round he throws his baleful eyes,
That witnessed huge affliction and dismay,
Mixed with obdurate pride and steadfast hate⁴⁴.*

La source du Mal et son sens repose sur l'idée de cette « *double pensée de la félicité perdue et d'un mal présent à jamais* » : le Mal procède du manque de la jouissance d'une partie du principe d'ambivalence. La finitude est désormais imposée à l'être pourtant conscient de l'infini, qui ne peut plus « revenir » à ce qu'il était lors de l'élaboration de sa conscience du monde. L'inadéquation entre les aspirations onto-téléologiques et les moyens qui peuvent être mis en œuvre pour l'atteindre participe au lent travail de sape qui justifie que les modèles structurels tombent et doivent être actualisés. Proclus n'écrit pas autre chose lorsqu'il recherche l'origine du Mal :

C'est le bien qui est, en effet, la fin de toutes choses, des bonnes comme de leurs contraires : car ces dernières, c'est par ignorance de leur nature que nous les faisons, tout en désirant le bien. Peut-être aussi ferait-on bien de ne doter alors les maux ni d'un principe, cause efficiente, ni d'un modèle conforme à la nature ni d'une fin en soi : car leur forme et leur nature sont carence, indétermination, privation, et leur mode d'existence, selon ce qu'on a coutume de dire, ressemble plutôt à la parhypostase ; c'est pourquoi on dit souvent aussi que le mal est involontaire⁴⁵.

44. John Milton, *Paradise Lost*, 1674 (deuxième édition), I, vers 50 à 58, ici traduit par Chateaubriand : « Neuf fois l'espace qui mesure le jour et la nuit aux hommes mortels, lui, avec son horrible bande fut étendu vaincu, roulant dans le gouffre ardent, confondu, quoique immortel. Mais sa sentence le réservait encore à plus de Colère, car la double pensée de la félicité perdue et d'un mal présent à jamais, le tourmente. Il promène autour de lui des yeux funestes où se peignent une douleur démesurée et la consternation, mêlées à l'orgueil endurci et à l'inébranlable haine » (*Le Paradis perdu*, Paris, Gallimard, 2010, p. 45).

45. Proclus, « De l'existence du mal », *Trois Études sur la Providence*, Paris, Belles Lettres (Budé grec), 2003, t. III, p. 93.

Volontaire ou non, le mal procède en tout état de cause d'une économie spontanée découlant directement des « conditions de matérialisation de la conscience », qui sont aussi ses « conditions formelles »⁴⁶. La règle se fait ainsi support de libération et la finitude s'intègre elle-même dans une balance entre assomption de sa limite et besoin de dépasser celle-ci. Ce que nous avons relevé en littérature appartient à ce que cela signifie que d'être conscient. Nous avons saisi certaines occurrences, mais d'autres manifestations de cette ambivalence se déploient dans d'autres textes, comme ceux de Schopenhauer, qui présente cette formule pessimiste : « La vie oscille, comme un pendule, de la souffrance à l'ennui⁴⁷ ». Pour le maître de Nietzsche, l'existence est un drame, et ce drame n'oscille pas entre l'angoisse et la liberté, mais il passe de la souffrance à l'absence de souffrance, absence qui se matérialise étonnamment dans l'ennui. Dans la poésie baudelairienne, qu'est-ce que l'Ennui sinon ce que nous fuyons toutes et tous, afin d'avoir *le sentiment* de notre existence – c'est-à-dire notre conscience du monde ?

Références

- BARBARAS, Renaud, *Phénoménologie et Cosmologie*, Paris, Vrin (Problèmes & Controverses), 2024.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.
- , *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992.
- BLUMENBERG, HANS, *Die ontologische Distanz, Eine Untersuchung zur Krisis der philosophischen Grundlagen der Neuzeit*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 2022.
- , *Realität und Realismus*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 2020.
- , *Beiträge zum Problem der Ursprünglichkeit der mittelalterlich-scholastischen Ontologie*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 2020 [1948].
- , *Le Concept de réalité*, Paris, Éditions du Seuil (Traces écrites), 2012.
- , *Theorie der Lebenswelt*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 2009.
- , *La Lisibilité du monde*, Paris, Cerf (Passages), 2007.
- , *La Raison du mythe*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 2005.
- , *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt ab maine, Verlag Suhrkamp, 2001 [1971].
- , *Arbeit am Mythos*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 1990 [1972].
- , *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 1981.
- , *Paradigmen zur einer Metaphorologie*, Frankfurt ab Maine, Verlag Suhrkamp, 1960.
- CASSIRER, ERNST, *Individu et cosmos*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

46. Voir, entre autres, Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, *Œuvres philosophiques II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1985, p. 51-52.

47. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Presses universitaires de France, 2008, p. 394.

- , *La Philosophie des formes symboliques, tome II, la pensée mythique*, Paris, Les Éditions de Minuit (Sens commun), 1972.
- , «Le langage et la construction du monde des objets», dans Jean-Claude PARIENTE, *Essais sur le Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit (Sens commun), 1969, p. 37-68.
- DELSOL, Chantal, «Dignité humaine et transmission éducative», dans François MATTÉI et Jean-Marc NARBONNE (dir.), *La Transcendance de l'homme. Études en hommage à Thomas de Koninck*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 31-47.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust I*, Paris, Flammarion, 1984.
- HEIDEGGER, Martin, *Interprétation phénoménologique en vue d'Aristote. Introduction au cœur de la recherche phénoménologique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de Philosophie), 2016.
- HUSSERL, Edmund, *De la synthèse passive*, Paris, Jérôme Millon, 1998.
- KANT, Emmanuel, *Prolégomènes à toute métaphysique future, Œuvres philosophiques II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1985, p. 16-159.
- KIERKEGAARD, Søren, *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2018.
- KLINGER, Friedrich Maximilian, *La Vie de faust, ses exploits & comment il fut précipité en enfer*, Saint-Jean de Védas, Grèges, 2005.
- LEGRAS, Léon, «L'ennui Baudelairien», *Annales de Bretagne*, vol. 41, n° 1-2 (1934), p. 256-290.
- MARCISET, Pierre-Adrien, *Paradigmes pour une philosophie des imaginaires*, Paris, Hermann (Le Bel Aujourd'hui), 2023.
- MILTON, John, *Le Paradis perdu*, Paris, Gallimard, 2010.
- MIRANDOLE, Pic de la, *De la dignité de l'homme*, Paris, L'Éclat, 1993 [1486].
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2000.
- PERREAU, Laurent, «Le monde de la vie», dans Jocelyn BENOIST et Vincent GÉRARD (éd.), *Lectures de Husserl*, Paris, Ellipses (Lectures de...), 2010, p. 251-272.
- PROCLUS, *Trois Études sur la Providence*, Paris, Belles Lettres (Budé grec), 2003.
- RACINE, Jean, *Cantiques spirituels et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Presses universitaires de France, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Notebooks 1914-1916*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Sara Bédard-Goulet **Université d'Utrecht**

Sara Bédard-Goulet est professeure assistante de littérature et culture française à l'Université d'Utrecht et chercheure invitée en humanités environnementales à l'Université de Tartu. Ses derniers travaux sur la littérature contemporaine de langue française portent sur la signification culturelle de l'extinction des espèces. Elle a récemment co-dirigé un numéro de la revue *Ecozon@* («Contemporary Collapse: New Narratives of the End», 2023) et l'ouvrage *The Northern Forest* (Presses de l'Université du Québec, 2022).

Florence Bordeleau-Gagné **Université Laval**

Florence Bordeleau-Gagné effectue une maîtrise en études littéraires à l'Université Laval, financée par le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) et le Fonds de recherche du Québec (FRQSC). Son mémoire porte sur les représentations de la nature en littératures contemporaines suisse romande et québécoise – elle a donc passé un an à l'Université de Lausanne. Elle a publié des comptes-rendus pour la revue littéraire *Archipel* (2022), et un article sur *La Panthère des neiges* de Sylvain Tesson, intitulé «La nature n'est plus un livre ouvert. Apprentissages et conversion de Sylvain Tesson dans *La panthère des neiges*», pour la revue universitaire *Chameaux* (2022).

Alix Borgomano **Université de Strasbourg**

Alix Borgomano est agrégée de lettres modernes et candidate au doctorat en littérature comparée à l'Université de Strasbourg. Ses recherches portent sur les écritures de la matière élémentaire en poésie contemporaine (France, Italie, États-Unis, Canada).

Julien Defraeye**St. Thomas University**

Julien Defraeye est professeur agrégé à l'Université Saint-Thomas, au Nouveau-Brunswick, et se consacre aux théories éco- et zoopoétiques et à la lecture qu'elles proposent de la littérature québécoise contemporaine. Ses recherches ont été publiées, entre autres, dans les revues *Voix Plurielles*, *@analyses*, *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* et *Études littéraires*, ainsi que dans plusieurs ouvrages collectifs. En 2019, il a dirigé un numéro spécial de la revue *Nouvelles études francophones* sur les questions de nature, d'espace et de perception dans les littératures canadiennes de langue française et a codirigé un numéro de la revue *Études littéraires* sur les approches écopoétiques dans les littératures française et québécoise de l'extrême contemporain. Il vient également de codiriger un ouvrage collectif sur les représentations de l'animal et de l'animalité, publié aux *Classiques Garnier* en 2022, et prépare en ce moment un autre ouvrage collectif sur la représentation de la richesse et de ses excès dans les littératures d'expression française en Amérique du Nord (xvi^e-xxi^e siècles). Ses recherches actuelles sur le récit de chasse dans la littérature québécoise contemporaine sont financées par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines (CRSH) du Canada.

Anne-Marie Desmeules**Université Laval**

Anne-Marie Desmeules est poète, chercheuse et praticienne en arts littéraires. Titulaire d'une maîtrise en création littéraire à l'Université Laval, elle y mène depuis 2020 des études doctorales sous la direction de Michaël Trahan et d'Isabelle Boisclair, pour lesquelles elle est titulaire d'une bourse Vanier. Ses travaux portent sur la relation entre création littéraire et perception de soi. Elle a publié quatre recueils de poésie: *Envies* (2022) et *Nature morte au couteau* (2020) au Quartanier, de même que *Le Tendon et l'os* (2019, Prix du Gouverneur général et Prix des Libraires) et *Cette Personne très laide qui s'endort dans mes bras* (2017) aux Éditions de l'Hexagone.

Mireille Gagné

Romancière, nouvelliste et poète, Mireille Gagné est née à l'Isle-aux-Grues et vit à Québec. Elle a publié plusieurs recueils de poésie et de nouvelles. Grâce à son premier roman *Le Lièvre d'Amérique*, publié aux éditions La Peuplade (2020), elle est notamment lauréate du Prix de création littéraire 2021 du Salon international du livre de Québec et de la Ville de Québec, finaliste du Prix Les Inrockuptibles catégorie Premier roman, finaliste du Prix Wepler-Fondation La Poste, première sélection 2021 du Prix des libraires du Québec et Mention spéciale du jury du Prix Senghor. Elle vient de sortir un deuxième roman aux éditions La Peuplade intitulé *Frappabord*.

Sara Garneau

Université Laval

Sara Garneau est doctorante en création littéraire à l'Université Laval, sous la direction d'Alain Beaulieu (Université Laval) et d'Élise Lepage (Université de Waterloo). Récipiendiaire d'une bourse d'études supérieures Joseph-Armand-Bombardier, elle s'intéresse aux représentations du fleuve Saint-Laurent dans les œuvres narratives québécoises féminines de l'extrême-contemporain. Passionnée par le monde de l'édition et des revues littéraires, elle travaille comme adjointe à la rédaction pour la revue *Études littéraires* et assume la direction administrative du *Crachoir de Flaubert*. Ses analyses critiques et ses nouvelles littéraires ont été publiées dans les revues *Le Crachoir de Flaubert*, *Chameaux*, de même que dans la revue allemande *PhiN*. Chargée du cours *Écriture de la chanson* à l'Université Laval (hiver 2022), elle a également été parolière pour l'album *Émilie Clepper et La Grande Migration*, réalisé par Benoît Pinette (alias Tire-le-Coyote) en 2018. Elle travaille en ce moment sur d'autres projets de publication, à paraître bientôt.

Claudia Gauthier

Université Laval

Claudia Gauthier est détentricrice d'un diplôme de maîtrise en études littéraires sur l'œuvre de Gabrielle Roy. Elle a notamment publié un article dans le recueil collectif dirigé par Jocelyne Mathieu *De l'oral à l'écrit, de l'objet à l'image. Expressions de la reconnaissance dans les francophonies nord-américaines* (Presses de l'Université Laval, 2024).

Laura Lafrance

Université du Québec à Montréal

Laura Lafrance poursuit des études doctorales en littérature à l'Université du Québec à Montréal. Dans le cadre de sa thèse, elle s'intéresse aux conceptions féminines du sacré dans les utopies féministes. Ses recherches sont financées par le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC).

Élise Lepage

Université de Waterloo

Élise Lepage est professeure agrégée à l'Université de Waterloo. Ses travaux portent sur l'imaginaire géographique et le paysage dans la littérature québécoise et de la francophonie canadienne, notamment en poésie. Elle a entre autres publié une monographie, *Géographie des confins* (2016), co-dirigé deux collectifs et plusieurs dossiers de revues savantes. Elle dirige la collection « Voix savantes » aux Éditions David, tient la chronique annuelle de poésie de la revue *University of Toronto Quarterly* et est membre du comité éditorial des revues *@nalyse* et *Québec Studies*.

Simon Levesque**UQAM**

Simon Levesque est docteur en études sémiotiques et chargé de cours en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Après un premier stage postdoctoral à l'Université Laval en sociologie portant sur le concept d'*ethos* et l'écriture ethnographique, il est à présent stagiaire postdoctoral en lettres et histoire de l'art, travaillant en études littéraires sur des problèmes liés à l'appropriation culturelle et la décolonialité. Spécialiste de Le Clézio, il est également directeur de publication de la revue d'exploration sémiotique *Cygne noir*.

Pierre-Adrien Marciset**Institut Romand des Sciences Bibliques (IRSB)**

Pierre-Adrien Marciset est docteur de philosophie après une thèse sur le diable soutenue en décembre 2020. Il est chercheur associé auprès de la Chaire de Littérature Apocryphe Juive et Histoire du Judaïsme dans l'Antiquité de l'Institut Romand de Sciences Bibliques dans la Faculté de Théologie et de Sciences Religieuses de l'Université de Lausanne (Suisse). Il a publié différents articles dans les revues *Méditations Littéraires*, *Noesis* et *Postures*, a notamment écrit *Paradigmes pour une philosophie des imaginaires* (Hermann, 2023), et est en voie de publier les actes d'un colloque qu'il a co-organisé avec David Hamidović, *Imaginary at work: Historical-philosophical case studies on the possibilities of the Imaginary* (chez Brill en 2025).

David Martens**KU Leuven & RIMELL**

David Martens est professeur de littérature française (XIX^e-XXI^e siècle) à l'Université de Louvain (KU Leuven). Il s'intéresse notamment à la figure de l'écrivain, ainsi qu'à la patrimonialisation et aux autres formes de médiation de la littérature, qu'elles passent par la photographie ou l'exposition par exemple. Il a fondé en 2016 le réseau des RIMELL (Recherches interdisciplinaires sur la muséographie et l'exposition de la littérature et du livre) et le site www.litteraturesmodesdemploi.org, qui coordonne les recherches sur les rapports entre littérature et exposition. Il a en outre fondé en 2021, avec Olivier Belin, Claude Coste, Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska, le réseau PatrimoniaLitté (<https://respalitt.hypotheses.org/>), qui s'intéresse aux relations entre littérature et patrimoine. Il a notamment publié dans les revues *Communication & langages*, *Littérature*, *Poétique*, *Poetics Today* ou encore *Word & Images*.

Martin Michel

KU Leuven

Martin Michel est doctorant à l'Université Catholique de Louvain (KU Leuven). Il prépare une thèse sur les manuels scolaires et les fonctions multiples de la littérature au sein du projet de recherche Learning Modern Literature: Literary Education in Western Europe (1880-1940). Il est également membre des réseaux PatrimoniaLitté et RIMELL.

Marie Pascal

University of Prince Edward Island

Marie Pascal a obtenu son doctorat portant sur les parias et les marginaux dans la transcréation québécoise à l'Université de Toronto en 2017. Après plusieurs contrats à Dalhousie et à King's University College, elle vient d'obtenir un poste menant à la permanence à l'UPEI où elle enseigne la littérature québécoise, le cinéma, la pédagogie et la langue française. Son livre, *De l'exclusion à l'abjection – Lisières et bas-fonds dans la transcréation québécoise*, a paru aux PUM en 2023. Ses articles publiés les plus récemment ont trait à la transposition texte / film (« Les approximations de la situation déictique – Les transcréations d'Anne Hébert », 2024 ; « La transcréation du fragment décolonial. Expérimenter dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine [2011] et Myriam Verreault [2019] », 2022) et au cinéma canadien (« Le corps filmique abject – *Naked Lunch* et *A History of Violence* de David Cronenberg », 2024 ; « Close-ups and Gros Plans – Denis Villeneuve the Macrophage », 2022). Elle a codirigé, avec Jeri English, un collectif portant sur Denis Villeneuve (Edinburgh University Press, 2022) et un dossier thématique investiguant la thématique de l'abjection dans les arts de la francophonie (*Dalhousie French Studies*, 2022). En 2021, elle a fondé la revue *Transcr(é)ation* portant sur l'intermédialité et l'adaptation cinématographique, et y a dirigé trois dossiers. Elle est actuellement vice-présidente de l'APFUCC.

Mendel Péladeau-Houle

St. Francis Xavier University

Mendel Péladeau-Houle est professeur adjoint à l'Université St. Francis Xavier en Nouvelle-Écosse. Après avoir soutenu sa thèse en 2020 à l'Université d'Ottawa, il a effectué un postdoctorat à l'Université de Toronto. Ses recherches s'articulent autour de trois axes principaux : les humanités environnementales, les théories de la lecture et la poésie moderne. Il a publié dans des revues telles qu'*Études françaises*, *French Studies*, *Parade sauvage*, *Revue d'études rimbaldiennes* et *Nineteenth-Century French Studies*. Son projet actuel explore la notion d'attention dans les humanités environnementales.

Mohamed Taiebine**Université Euro-Méditerranéenne de Fès (UEMF), Maroc**

Dr Mohamed Taiebine a eu une formation en sciences cliniques de la communication. Il est titulaire de trois maîtrises: en neuropsychologie clinique (FMPR, Rabat), en neurosciences cognitives (Alexandrie) et en études culturelles (Jean-Monnet) ainsi que d'un doctorat en neuropsychologie clinique (FMPR). Il est neuropsychologue clinicien, ancien maître de conférences à l'Université Internationale de Casablanca (2014-2018) et à la Faculté de Médecine et de Pharmacie de l'Université Mohammed V de Rabat (2022-2023). Il est membre professionnel titulaire de l'International Neuropsychological Society (INS-États-Unis) et du comité international des affaires multiculturelles et multilingues (MMAC) de l'IALP (International Association of Logopedics and Phoniatrics).

Il a participé aux rapports de l'Organisation mondiale de la santé (OMS) concernant le plan 2030 des troubles neuro-développementaux. Il occupe actuellement le poste de professeur de neuropsychologie clinique à l'Université Euro-Méditerranéenne de Fès (UEMF, Maroc). Il a publié une quinzaine d'articles scientifiques, deux chapitres de livres et il a participé à une trentaine de colloques nationaux et congrès internationaux en neuroscience, neurologie et neuropsychologie. Ses domaines de recherche touchent des thématiques variées allant de la neuropsychologie clinique, la médecine narrative, la neurolinguistique à la migration ainsi que l'interculturalité dans l'enseignement supérieur.

Chiara Zampieri**KU Leuven & RIMELL**

Chiara Zampieri est chercheuse en littératures comparées à l'Université de Louvain (KU Leuven). En 2023, elle a obtenu un doctorat en études littéraires avec une thèse intitulée *Voix d'Étrurie. La représentation de l'antiquité étrusque dans la littérature européenne (1840-1940)*. Sur la question de la réception artistique et littéraire de l'antiquité étrusque aux XIX^e et XX^e siècles, Chiara Zampieri a également dirigé avec Martina Piperno et Bart Van den Bossche le volume *Modern Etruscans. Close Encounters with a Distant Past* (Leuven University Press / Open Access, 2023). Ses recherches actuelles, intitulées «Muséo-littérature: les musées et la commande aux écrivain.e.s contemporain.e.s (1995-2023)» portent sur les relations et interactions entre la littérature contemporaine, les musées et le patrimoine. Chiara Zampieri est également un membre actif des réseaux de recherche RIMELL (Recherches interdisciplinaires sur la muséographie et l'exposition de la littérature et du livre) et PatrimoniaLitté, qui s'intéresse à la relation entre la littérature et le patrimoine.



Résumés / Abstracts

■ Sara Bédard-Goulet

Habiter la crise écologique dans *Indices des feux* d'Antoine Desjardins
Inhabiting the Ecological Crisis in Indices des feux by Antoine Desjardins

Résumé

Le déclin actuel de la biodiversité trouve son chemin dans la production littéraire québécoise, où les auteur-es renouvellent les formes pour témoigner de la relation du sujet à une nature dépeuplée. Dans ce contexte, cet article examine deux nouvelles du recueil *Indices des feux* (2021) d'Antoine Desjardins qui présentent deux attitudes contrastées vis-à-vis des plus qu'humains en voie de disparition. En s'appuyant sur les études multi-espèces et les études sur l'extinction, il analyse les dispositifs de représentation qui suggèrent deux positions ontologiques, deux manières d'habiter le monde, l'une fondée sur une dichotomie naturaliste, l'autre s'approchant d'une parenté du vivant.

Mots-clés : Extinction, Études animales, Distance ontologique, Écocritique, Antoine Desjardins, Indice des feux

Abstract

The current decline in biodiversity is finding its way into Quebec literary production, where authors are renewing forms to capture the subject's relationship with a depopulated nature. Against this backdrop, this article examines two short stories from Antoine Desjardins' collection *Indices des feux* (2021), which present two contrasting attitudes toward endangered more-than-humans. Drawing on multispecies and extinction studies, it analyses representational frameworks that suggest two ontological positions, two ways of inhabiting the world: one based on a naturalistic dichotomy, the other akin to a kinship with living.

Keywords : Extinction, Animal Studies, Ontological distance, Ecocriticism, Antoine Desjardins, *Indice des feux*

■ Florence Bordeleau-Gagné

Campagne, fleuve, femmes et bêtes dans *Expo Habitat* (2018), et *Mouron des champs* (2022) de Marie-Hélène Voyer
Countryside, River, Women, and Beasts in Expo Habitat (2018) and *Mouron des champs* (2022) by Marie-Hélène Voyer

Résumé

La nature est de plus en plus présente en littérature, ce qui s'accompagne d'un appareil théorique très riche; en font partie nombre d'études sur le paysage, dont celles de

Michel Collot (*La Pensée-paysage*) et d'Antonio Rodriguez (*Le Paysage originel*). Ces auteurs insistent sur la dimension relationnelle du paysage : en tant que représentation mentale de la nature façonnée par l'esprit humain, le paysage permet d'intégrer l'humain à son environnement. Cette dynamique horizontale rappelle en outre l'écophilosophie d'Arne Naess. Dans cet article, nous verrons comment ces idées se déploient chez la poète rimouskoise Marie-Hélène Voyer, dans *Expo Habitat* (2018) et *Mouron des champs* (2022).

Mots-clés : Écopoétique, Écologie, Poésie québécoise, Marie-Hélène Voyer

Abstract

Nature is increasingly present in literature, and this is accompanied by a rich theoretical framework, including numerous studies on landscape, such as those by Michel Collot (La Pensée-paysage) and Antonio Rodriguez (Le Paysage originel). These authors emphasize the relational dimension of landscape: as a mental representation of nature shaped by the human mind, landscape allows for the integration of humans into their environment. This horizontal dynamic also evokes Arne Naess's ecosophy. In this article, we will examine how these ideas unfold in the work of Rimouski poet Marie-Hélène Voyer, in Expo Habitat (2018) and Mouron des champs (2022).

Keywords : Ecopoetics, Ecology, Quebec Poetry, Marie-Hélène Voyer

■ **Alix Borgomano**

« Devenir tout, détruire tout, exploser » : corps-à-corps avec la nature, lutte pour la survie et poétique de la déflagration dans la poésie québécoise contemporaine (Desmeules, Lafleur, Morin)

“Become Everything, Destroy Everything, Explode”: Close Combat with Nature, the Struggle for Survival, and the Poetics of Deflagration in Contemporary Quebec Poetry (Desmeules, Lafleur, Morin)”

Résumé

Les recueils examinés dans la présente étude (Alexie Morin, *Chien de fusil* [2013] ; Annie Lafleur, *Ciguë* [2019] ; Anne-Marie Desmeules, *Nature morte au couteau* [2020]) mettent en scène la fuite et la confrontation de sujets humains à une nature hostile, qui ne cesse de les menacer. Dans ces textes qui brouillent les frontières entre l'humain et l'autre qu'humain ou présentent au contraire leur face-à-face et leur lutte, l'on cherchera à déceler une reconfiguration du rapport au vivant et à identifier une poétique de la violence, fondée sur le conflit primordial avec le monde et la puissance créatrice de la destruction.

Mots-clés : Écopoétique, Survie, Violence, Autre qu'humain, Poésie québécoise

Abstract

The collections examined in this study (Chien de fusil [2013] by Alexie Morin, Ciguë [2019] by Annie Lafleur, and Nature morte au couteau [2020] by Anne-Marie Desmeules) portray the escape and confrontation of human subjects with a hostile nature that never

ceases to threaten them. In these texts, which blur the boundaries between the human and the other-than-human or, conversely, present their face-to-face confrontation and their struggle, I will aim to uncover a reconfiguration of the relationship with the living and identify a poetics of violence, grounded in the primal conflict with the world and the creative force of destruction.

Keywords: Ecocriticism, Ecopoetics, Survival, Violence, Other-than-human, Quebec poetry

■ Julien Defraeye

Vers un *devenir-proie*? Chasse et oppression dans *Le Lièvre d'Amérique* (2020) de Mireille Gagné

Towards Becoming Prey? Hunting and Oppression in Le Lièvre d'Amérique (2020) by Mireille Gagné

Résumé

Dans *Le Lièvre d'Amérique* (2020), dont le titre pointe vers le récit de chasse mythique *L'Élan d'Amérique* (1972) d'André Langevin, Mireille Gagné narre la métamorphose quelque peu kafkaïenne de sa protagoniste : celle-ci ne se change non pas en « monstrueux insecte », à l'instar de Gregor Samsa, mais en lièvre – ou en hase, la femelle du lièvre –, à la suite d'une procédure d'altération de son génome, dans un futur transhumaniste que l'on nous présente comme prochainement envisageable. Dans ce roman / journal, la plupart des entrées sont datées par rapport au jour J de l'intervention, balise temporelle qui marque l'enclenchement du processus de mutation. Diane, dont le prénom renvoie à la déesse de la chasse dans la mythologie romaine, note les transformations physiques liées à l'opération, mais témoigne surtout d'un rapport changeant à son environnement, professionnel notamment, ainsi que dans sa relation à l'altérité masculine.

Mots-clés: Animalité, Zoopoétique, Récit de chasse, Prédation, Mireille Gagné, Métamorphose

Abstract

In *Le Lièvre d'Amérique* (2020), whose title alludes to the mythical hunting tale *L'Élan d'Amérique* (1972) by André Langevin, Mireille Gagné recounts the somewhat Kafkaesque metamorphosis of her protagonist: rather than turning into a « monstrous insect » like Gregor Samsa, she transforms into a hare—or a doe hare, the female of the species—following a genome-altering procedure in a transhumanist future presented as imminently feasible. In this novel / journal, most entries are dated in relation to D-Day of the procedure, a temporal marker signaling the onset of the mutation process. Diane, whose name references the Roman goddess of hunting, records the physical transformations linked to the operation but primarily reflects on her evolving relationship with her environment, particularly in the professional sphere, as well as in her relationship with male otherness.

Keywords: Animality, Zoopoetics, Hunting Tale, Predation, Mireille Gagné, Metamorphosis

■ Sara Garneau

Immersion dans la nature, pistage et création littéraire. Entretien avec Anne-Marie Desmeules

Nature Immersion, Tracking, and Creative Writing. A Conversation With Anne-Marie Desmeules

Résumé

Dialogue entre l'autrice Anne-Marie Desmeules et la chercheuse doctorale Sara Garneau sur la relation à la nature de l'écrivaine et sur la manière dont elle se manifeste dans son œuvre poétique *Nature morte au couteau* et dans des ateliers alliant création littéraire, pistage et survie en forêt.

Mots-clés: Relation à la nature, Atelier de création, Pistage, Nature morte au couteau, Poésie

Abstract

A dialogue between author Anne-Marie Desmeules and doctoral researcher Sara Garneau on the writer's relationship with nature and how it manifests itself in her poetic work Nature morte au couteau and in workshops combining creative writing, tracking, and wilderness survival.

Keywords: Relationship with Nature, Creative Workshop, Tracking, Nature morte au couteau, Poetry

■ Sara Garneau

En écho du vivant. Entretien avec Mireille Gagné

Echoing the Living. A Conversation With Mireille Gagné

Résumé

Dialogue entre l'autrice Mireille Gagné et la doctorante Sara Garneau entourant le motif de la métamorphose dans l'œuvre de celle-ci, sa relation à la nature et la manière dont elle se manifeste dans sa démarche de création.

Mots-clés: Frappabord, Le Lièvre d'Amérique, Bois de fer, Mireille Gagné, Sara Garneau, Métamorphose, Nature, Création

Abstract

A dialogue between author Mireille Gagné and doctoral student Sara Garneau on the motif of metamorphosis in her work, her relationship with nature, and how it manifests in her creative process.

Keywords: Frappabord, Le Lièvre d'Amérique, Ironwood, Mireille Gagné, Sara Garneau, Metamorphosis, Nature, Creation

■ Sara Garneau et Élise Lepage

De l'étonnement. Postface

On Wonder: Postface

Résumé

Cette postface présente les principales conclusions et les limites de ce dossier, né d'un étonnement face à la récurrence de certains motifs (l'exaltation, la fusion avec les éléments, l'érotisation de la nature, la métamorphose du sujet) dans les littératures au Québec mettant en scène les relations du sujet à la nature. À travers ces *topoi* s'opère une restructuration des rapports entre l'humain et les autres formes de vie.

Mots-clés : Fusion, Métamorphose, Exaltation, Nature, Écopoétique, Écoféminisme, Littérature contemporaine, Étonnement, Littérature québécoise

Abstract

This postface presents the main conclusions and limitations of this collection, born from a sense of wonder at the recurrence of certain motifs (exaltation, fusion with the elements, eroticization of nature, metamorphosis of the subject) in Quebec literature depicting the relationships between the subject and nature. Through these topoi, the relationship between humans and other forms of life is restructured.

Keywords: Fusion, Metamorphosis, Exaltation, Nature, Ecopoetics, Ecofeminism, Contemporary Literature, Wonder, Quebec Literature

■ Claudia Gauthier

Le paysage comme direction de l'existence dans *Le Temps qui m'a manqué*
Landscape as a Guiding Force for Existence in Le Temps qui m'a manqué

Résumé

Cet article propose une analyse phénoménologique du paysage et de l'interaction entre la protagoniste et la nature dans la dernière œuvre de Gabrielle Roy, *Le Temps qui m'a manqué*. Il tente de comprendre comment l'œuvre donne sens à la nature, une nature qui s'écarte de ses représentations traditionnelles qui prévalaient dans la littérature québécoise et qui remet en question l'acception de la *wilderness* revêtue au fil du temps. Le présent article reconnaît donc une herméneutique du paysage qui influencera le cheminement des personnages chez Gabrielle Roy.

Mots-clés : Phénoménologie, Écopoétique, Nature, Paysage, Michel Collot, Merleau-Ponty, Gabrielle Roy

Abstract

This article offers a phenomenological analysis of landscape and the interaction between the protagonist and nature in Gabrielle Roy's final work, Le Temps qui m'a manqué. It seeks to understand how the work gives meaning to nature—a nature that diverges from traditional representations prevalent in Quebec literature and challenges the understanding of wilderness that has developed over time. This article thus recognizes a hermeneutics of landscape that will influence characters' journeys in Gabrielle Roy's work.

Keywords: *Phenomenology, Ecopoetics, Nature, Landscape, Michel Collot, Merleau-Ponty, Gabrielle Roy*

■ Laura Lafrance

Corporalité féminine et communion avec la nature dans *Le Corps des bêtes* et *Blanc résine* d'Audrée Wilhelmy
Female Corporality and Communion with Nature in Le Corps des bêtes and Blanc résine by Audrée Wilhelmy

Résumé

Dans ses romans *Le Corps des bêtes* (2017) et *Blanc résine* (2019), l'écrivaine québécoise Audrée Wilhelmy s'intéresse, à travers ses personnages féminins, à la thématique de la communion avec la nature. Cette communion, qui prend la forme d'une fusion avec les animaux et les éléments naturels, permet aux femmes et aux filles de ses romans d'explorer leur relation avec la nature, mais aussi avec leur propre corps. Dans une démarche d'analyse écoféministe, cet article observe comment Wilhelmy reprend le trope qui associe les femmes à la nature pour en faire un lieu d'affirmation et de résistance féministe.

Mots-clés: Audrée Wilhelmy, Corporalité, Féminisme, Transcendance, Corps féminin, Communion

Abstract

In her novels *Le Corps des bêtes* (2017) and *Blanc résine* (2019), Quebec writer Audrée Wilhelmy delves into the theme of communion with nature through her female characters. This communion, which takes the form of a fusion with animals and natural elements, allows the women and girls in her novels to explore their relationship with nature, but also with their own bodies. Using an ecofeminist analytical approach, this paper examines how Wilhelmy reinterprets the trope associating women with nature, transforming it into a space for feminist affirmation and resistance.

Keywords: Audrée Wilhelmy, Corporality, Feminism, Transcendence, Female Body, Communion

■ Élise Lepage

De l'exaltation : une lecture écoféministe de deux romans d'Anaïs Barbeau-Lavalette
Of Exhilaration : An Ecofeminist Reading of Two Novels by Anaïs Barbeau-Lavalette

Résumé

Dans *Femme forêt* (2021) et *Femme fleuve* (2022) d'Anaïs Barbeau-Lavalette, une narratrice s'immerge dans un milieu naturel où elle vit des expériences de profonde exaltation. Cet article propose une lecture écoféministe de ces deux romans en faisant

ressortir comment l'écriture de Barbeau-Lavalette « recycle », pour les resémantiser, des métaphores usuelles et les intègre dans une rhétorique de la porosité entre le sujet et son environnement. Elle développe par ailleurs des images de métamorphoses montrant des formes de vie qui se transforment au sein de leurs milieux naturels. En valorisant la cyclicité et la porosité des êtres, ces romans remettent en question les hiérarchisations biologiques et appellent de nouvelles approches épistémologiques.

Mots-clés: Écoféminisme, Écopoétique, Fusion, Métamorphose, Anaïs Barbeau-Lavalette

Abstract

*In *Femme forêt* (2021) and *Femme fleuve* (2022) by Anaïs Barbeau-Lavalette, a narrator immerses herself in a natural environment where she experiences moments of profound exhilaration. This paper offers an ecofeminist reading of these two novels, highlighting how Barbeau-Lavalette's writing "recycles" common metaphors to give them new meanings and integrates them into a rhetoric of porosity between the subject and their environment. Additionally, she develops images of metamorphosis that show life forms transforming within their natural surroundings. By valuing the cyclicity and porosity of beings, these novels challenge biological hierarchies and call for new epistemological approaches.*

Keywords: Ecofeminism, Ecocriticism, Fusion, Metamorphosis, Anaïs Barbeau-Lavalette

■ **Simon Levesque**

Une écriture du regard instrumenté pour attester des sans-voix : analyse intermédiaire de *Fantômes dans la rue* de J.M.G. Le Clézio

*Writing of the Instrumented Gaze to Bear Witness to the Voiceless: An Intermedial Analysis of *Fantômes dans la rue* by J.M.G. Le Clézio*

Résumé

Fantômes dans la rue (2000) de J.M.G. Le Clézio réinterprète le mythe du fantôme dans la machine. L'analyse intermédiaire de la nouvelle littéraire est l'occasion d'un questionnement critique sur la vidéosurveillance en milieu urbain et sur la circulation des images produites par les caméras installées dans nos villes. Ces images sont ici considérées comme des biens symboliques d'un genre particulier, qui participent de la formation d'un regard instrumenté et qui contribuent à un imaginaire de la surveillance. Les caractéristiques éditoriales et énonciatives de l'œuvre leclézienne sont interrogées au prisme d'une éthique du témoignage. Une telle éthique, en effet, donne son sens au texte et à l'intervention de l'écrivain, qui cherche à travers ceux-ci à conscientiser les nantis sur la réalité des subalternes.

Mots-clés: J.M.G. Le Clézio, Intermédialité, Vidéosurveillance, Témoignage, Subalternes.

Abstract

Fantômes dans la rue (2000) by J.M.G. Le Clézio reinterprets the Ghost in the Machine myth. An intermedial analysis of this literary work provides a critical exploration of video

surveillance in urban settings and the circulation of images produced by cameras installed in our cities. These images are considered as symbolic goods of a particular kind, contributing to the formation of an instrumented gaze and an imagination shaped by surveillance. The editorial and enunciative characteristics of Le Clézio's work are examined through the lens of an ethics of testimony. This ethics, indeed, gives meaning to the text and to the writer's intervention, which aims to raise awareness among the privileged about the reality of the subaltern.

Keywords: J.M.G. Le Clézio, Intermediality, Video Surveillance, Testimony, Subalterns.

■ Pierre-Adrien Marciset

Du principe d'ambivalence chrétien à la « Distance ontologique » de Hans Blumenberg

From the Christian Principle of Ambivalence to Hans Blumenberg's « Ontological Distance »

Résumé

Cet article propose d'étudier le cas pratique d'un phénomène se manifestant dans l'historicité de la conscience, analysé depuis les outils de la phénoménologie anthropologique de Hans Blumenberg. Nous avons donc observé le cas particulier de ce que nous avons d'abord appelé le « principe d'ambivalence », phénomène ponctuel et isolable s'inscrivant en fait plus largement dans l'identification proposée par le philosophe allemand dans son relevé d'une métacinétique des horizons historiques de sens, c'est-à-dire la morphologie de la « Distance ontologique ».

Mots-clés: Blumenberg, Distance ontologique, Ambivalence, Diable, Faust, Baudelaire, Culture

Abstract

This article examines a practical case of a phenomenon manifesting within the historicity of consciousness, considered from the perspective of Hans Blumenberg's anthropological phenomenology. We therefore observed the case of what we initially termed the « principle of ambivalence », a punctual and isolable phenomenon that, in fact, fits more broadly within the identification proposed by the German philosopher in his survey of a metakinetics of historical horizons of meaning, namely, the morphology of « Ontological Distance ».

Keywords: Blumenberg, Ontological Distance, Ambivalence, Devil, Faust, Baudelaire, Culture

■ Martin Michel, Chiara Zampieri et David Martens

Une arche de vanité ou le miroir ironique de la mélancolie. Éric Chevillard, un écrivain au Museum d'histoire naturelle

An Ark of Vanity or the Ironic Mirror of Melancholy: Éric Chevillard, a Writer at the Museum of Natural History

Résumé

Lancée en 2018 par les éditions Stock (Paris), la collection «Ma Nuit au musée» repose sur un concept simple: un auteur ou une autrice passe une nuit, seule, dans un musée, et tire de cette expérience un récit. En novembre 2019, Éric Chevillard passe une nuit au Museum d'histoire naturelle à Paris et, en 2022, il publie un récit sur cette expérience d'enfermement nocturne parmi des spécimens empaillés: *L'Arche Titanic*. Cet article propose une lecture de ce récit de Chevillard qui, conjuguant angoisse et désinvolture apparente par le biais d'un jeu illustrant, non sans ironie, la tension entre l'ambition préservatrice du musée et les sentiments de perte inspirés par les spécimens exposés, interroge le statut de l'écrivain ainsi que son rôle dans la sphère littéraire contemporaine.

Mots-clés: Chevillard, Écrivain, Littérature, Animaux, Musée, Ironie

Abstract

Launched in 2018 by Éditions Stock (Paris), the collection «Ma Nuit au musée» is based on a simple concept: an author spends a night alone in a museum and creates a story from this experience. In November 2019, Éric Chevillard spent a night at the Museum of Natural History in Paris, and in 2022, he published a story about this experience of nocturnal confinement among taxidermized specimens—L'Arche Titanic. This article offers a reading of Chevillard's story, which, blending anxiety with an apparent nonchalance through a game that illustrates, not without irony, the tension between the museum's preservationist ambition and the feelings of loss inspired by the specimens on display, and questions the writer's status and role in the contemporary literary sphere.

Keywords: Chevillard, Writer, Literature, Animals, Museum, Irony

■ Marie Pascal

Entre le «grand territoire» et l'amour décolonial – *Nirliit et Uvanga*
Between the «Great Territory» and Decolonial Love – *Nirliit and Uvanga*

Résumé

Cet article s'intéresse à deux œuvres situées dans des communautés inuites: le roman *Nirliit* (2015) de Juliana Léveillé-Trudel et le film *Uvanga* (2013) de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq Ivalu. Ces récits représentent le Grand Nord canadien comme source à la fois de fascination et d'engloutissement, et le décrivent comme la cause de la mort de l'être humain qui l'arpenne, l'abandonne, pour s'y jeter à nouveau. En étudiant les différentes modalités de description du «grand territoire» (le Nunavik et le Nunavut), je mets en regard les propositions littéraires et les images et la bande-son du film afin de montrer que le grand territoire sous-tend un potentiel à inséminer l'amour décolonial et participe à la survivance.

Mots-clés: Uvanga, Nirliit, Territoire, Littératures et cinémas autochtones, Amour décolonial

Abstract

This article focuses on two works set in Inuit communities: the novel Nirliit (2015) by Juliana Léveillé-Trudel and the film Uvanga (2013) by Marie-Hélène Cousineau and Madeline Piujuq Ivalu. These narratives portray the Canadian Far North as a source of both fascination and engulfment, describing it as the cause of the death of those who venture through it, abandon it, only to return to it once more. By studying the various modes of description of the « great territory » (Nunavik and Nunavut), I juxtapose the literary narratives with the audiovisual elements of the film to demonstrate that the great territory holds potential to seed decolonial love and contributes to survivance.

Keywords: *Uvanga, Nirliit, Territory, Indigenous Literatures and Films, Decolonial Love*

■ Mendel Péladeau-Houle

Fenestrologie et bio-poétique de l'attention chez Dominique Fortier et Hélène Dorion

Fenestrolgy and the Bio-Poetics of Attention in the Works of Dominique Fortier and Hélène Dorion

Résumé

Cet article examine la manière dont une bio-poétique de l'attention, entendue comme l'art de façonner l'attention envers les êtres vivants, se manifeste dans les textes de Dominique Fortier et d'Hélène Dorion. Il établit un parallèle entre la notion d'attention et la figure de la fenêtre, dispositif ayant historiquement servi dans la littérature à penser la relation au monde extérieur. Dominique Fortier et Hélène Dorion utilisent le motif différemment, mais se rejoignent sur deux constats : les autres qu'humains participent du processus attentionnel et la littérature peut servir à penser l'attention au vivant.

Mots-clés : Dominique Fortier, Hélène Dorion, Poétique de l'attention

Abstract

This article examines how a bio-poetics of attention—understood as the art of shaping attention toward living beings—manifests in the texts of Dominique Fortier and Hélène Dorion. It draws a parallel between the concept of attention and the figure of the window, a device that has historically served in literature to contemplate the relationship with the outside world. Although Dominique Fortier and Hélène Dorion use this motif differently, they converge on two observations: other-than-humans partake in the attentional process, and literature can be a means of reflecting on attention to the living world.

Keywords: *Dominique Fortier, Hélène Dorion, Poetics of Attention*

■ Mohamed Taiebine

Sur ma mère ou l'enjeu mnésique et narratif benjellounien entre confabulation, fiction, oublis et remémorations factuelles
Sur ma mère or the Mnemonic and Narrative Stakes in Ben Jelloun's Work: Between Confabulation, Fiction, Forgetting, and Factual Remembrance

Résumé

La littérature constitue une entreprise autonome qui représente la maladie d'une façon esthétique et fictionnelle au-delà de la sémiologie médicale et clinique. *Sur ma mère* (2008) de Tahar Ben Jelloun est une œuvre hybride, à la croisée des genres ; à la fois roman, essai et témoignage par rapport à une condition humaine et pathologique qui déracine l'être et l'identité de sa filiation avec le temps, la mémoire, l'espace et la conscience. Comment Ben Jelloun a-t-il réussi à brosser le tableau de la maladie d'Alzheimer aussi bien sur le plan esthétique que clinique ? Par quelles techniques narratives et avec quel bagage terminologique ? Une approche double, littéraire et cognitive, s'avère cruciale pour répondre à ces questions. Pour Ben Jelloun, son œuvre est une fiction qui opère une forme de catharsis : l'évocation de souvenirs personnels, hétéro-personnels, les événements constitutifs de la vie de Lalla Fatma et sa dissolution par la maladie neurodégénérative. Fidèle à lui-même et à la bénédiction de sa mère, Ben Jelloun opère une réflexion sur la mère âgée, orientale, alitée, en perte d'autonomie, ensuite grabataire, mutique et agonisante.

Mots clés : Autofiction, Autobiographie, Ben Jelloun, Narration, Maladie d'Alzheimer

Abstract

Literature is an autonomous endeavor that represents illness in an aesthetic and fictional way, beyond medical and clinical semiology. Sur ma mère (2008) by Tahar Ben Jelloun is a hybrid work, at the crossroads of genres; part novel, part essay, and part testimony to a human and pathological condition that uproots one's being and identity from their connection with time, memory, space, and consciousness. How has Ben Jelloun managed to portray Alzheimer's disease on both aesthetic and clinical levels? What narrative techniques and terminological background does he employ? A dual literary and cognitive approach is crucial to addressing these questions. For Ben Jelloun, this work is a form of cathartic fiction: the evocation of personal and hetero-personal memories, the constitutive events of Lalla Fatma's life, and her dissolution through neurodegenerative disease. True to himself and to his mother's blessing, Ben Jelloun reflects on the elderly, Eastern mother—bedridden, losing autonomy, eventually confined, mute, and in agony.

Keywords : Autofiction, Autobiography, Ben Jelloun, Narration, Alzheimer's disease

Prochain numéro

(en préparation)

Arts littéraires et reterritorisations textuelles

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

sodep
revues culturelles
québécoises
SODEP.QC.CA



ARTS DE LA SCÈNE | ARTS VISUELS | CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE | CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE | LITTÉRATURE
MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES