



Vol. 14, no 2, 2019

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

La Claque. Violence et résilience en littérature québécoise contemporaine

Marie-Hélène Larochelle

Université York

Le présent numéro de la revue *@nalyzes* fait suite à une journée d'études tenue à l'Université York, sur le campus Glendon le 5 mai 2016. Il s'agit moins des actes de cette rencontre qu'un prolongement des débats qui s'y sont déployés, d'un désir de poursuivre la réflexion sur les rapports conflictuels et les réponses que propose la littérature face à la violence de l'actualité.

Les études rassemblées ici entendent explorer les traces de la violence et de la résilience dans la production littéraire récente au Québec. En ces temps de violence sourde qui ont amené l'actualité à commenter le sort des réfugiés, des femmes autochtones et de différentes victimes largement médiatisées, quels modèles de résilience la littérature contemporaine québécoise offre-t-elle? Quelle suite est pensable pour les violent(é)s? Quelles réponses offre la littérature à la vulnérabilité? À l'origine de cette réflexion se trouve l'hypothèse selon laquelle les discours sur l'éthique (le care) s'appuient sur une présence diffuse de la violence dans la fiction contemporaine. Il nous apparaît que l'exploitation du thème de la violence dans la fiction, une fois éclairée par les théories du care, révèle par conséquent un état du discours littéraire contemporain qui tend à redéfinir l'identité, la parole et les actions des actant.es.

Après les années 1990 qui ont entretenu un intérêt pour les écritures apocalyptiques et la pensée de la fin, les cultural studies ont placé au premier plan une préoccupation pour l'éthique (care) qui renouvelle les considérations philosophiques de la responsabilité et de l'avenir par le biais de la résilience, de l'empathie et de la compassion, comme si la fin appelait une réponse, une réaction qui serait une forme nouvelle de l'engagement. À la lumière de ces travaux, il s'agira de combiner maintenant les expertises des chercheur.es afin de comprendre comment se révèle, par ses modes rhétoriques et thématiques, cette forme d'engagement peut-être plus personnelle, plus intime. Les chercheur.es sont invité.es à se pencher sur les voies de « dégagement » que propose la littérature québécoise afin de comprendre l'« être-au-monde » et la politique qui se profilent dans les œuvres littéraires aujourd'hui.

Se donnant en partage, la littérature évite-t-elle que la violence ait le dernier mot? Le spectacle de la violence nourrit-il une catharsis ou au contraire participe-t-il d'une

perversion? La littérature se donne-t-elle un devoir d'intransigeance à l'égard de la violence? Quatre contributions, six voix de spécialistes s'accorderont pour fournir des éléments de réponse.

Anne Caumartin comprend le drame familial dans *La femme qui fuit*. Le roman se présente comme la réponse de la petite-fille de Suzanne Meloche à l'abandon maternel qui a touché la famille sur plusieurs générations. La critique interroge l'« arrimage intime entre violence et résilience » les enjeux politiques de la prise de parole. L'abandon, le rejet, l'inconfort d'une famille permet de questionner les marges de l'engagement littéraire des signataires du Refus global.

Daniel Laforest réfléchit à la possibilité dans le littéraire de faire œuvre d'esprit malgré la violence faite au corps (amputation, handicap, torture). Dire « l'abject, le monstrueux, l'inhumain » permet de comprendre comment la littérature pense la violence et se fait le relais d'une souffrance. Le critique pense la catharsis et la thérapie pour déterminer les conditions de réception de l'époque et offre ainsi une réflexion riche sur le contexte de production de la littérature québécoise contemporaine.

Marie-Andrée Bergeron propose d'associer les concepts de contre-culture et de féminisme agressif aux poèmes de Chloé Savoie-Bernard. L'œuvre de la poète présente une « écriture sans compromis tout à la fois qu'un propos éminemment politique ». Contre la société du spectacle et les discours hypocrites, *Royaume scotch tape* fait œuvre de résistance et investit les clichés d'une génération. En entretien avec Chloé Savoie-Bernard, Marie-Andrée Bergeron montre comment la poète fait un constat lucide en ce qui concerne la doxa québécoise.

Marie-Hélène Larochelle discute avec Audrée Wilhelmy de l'engagement de ses trois premiers romans à dénoncer les limites du prendre soin. L'auteure est amenée à préciser sa conception du féminisme et de la résilience et la posture qu'elle adopte dans ses récits. Fascinants par leur monstruosité, les personnages d'Audrée Wilhelmy font saillie et s'imposent. Ce sont les conditions de cette réception que discute l'auteure dans cette entrevue.

Longtemps considérée comme un châtiment corporel utile à des fins éducatives, la claque est désormais reconnue comme illégale dans une majorité de pays occidentaux. Toute violence envers les enfants peut avoir des conséquences physique ou psychologique, aussi reconnaît-on désormais un pouvoir traumatique à la claque. C'est la puissance du petit geste, le pouvoir de la secousse, que ce numéro veut questionner. Métaphore de la réception choquée, insultée, la claque illustre la violence du propos. Les chercheur.es réuni.es ici coordonnent leurs efforts pour déterminer les conditions de ces échanges dans la littérature québécoise contemporaine, pour participer au dialogue sur la portée des discours fictionnels.

**« Je ne t'aime pas encore. Mais attends-moi. J'arrive. »
L'horizon de l'aveu d'impuissance dans *La femme qui fuit*
d'Anaïs Barbeau-Lavalette**

Anne Caumartin

Collège militaire royal de St-Jean

Résumé

Dans cet article consacré à *La femme qui fuit* de Anaïs Barbeau-Lavalette, la violence examinée est celle subie pendant des décennies par des femmes à cause d'une grand-mère qui abandonne ses deux enfants, mais aussi une violence qui se révèle *en effacement* par l'attention soutenue de la petite-fille à l'endroit de celle qui aura blessé sa mère pour toujours. Il s'agira de voir ce que permet cet appel insistant, ce qui se joue lorsque, en montrant son manque, on révèle ses limites. Alors que la littérature semble offrir quelque réponse à la vulnérabilité, il s'opérerait dans cet arrimage intime entre violence et résilience l'esquisse d'un modèle politique.

Abstract

This article on Anaïs Barbeau-Lavalette's *La femme qui fuit* examines the violence that a grandmother inflicts on her descendants over decades by abandoning her two children but also the evanescent violence revealed by the sustained attention of the granddaughter regarding this woman who has affected her mother so deeply. This constant appeal reveals one's limits through – paradoxically – the exposure of one's vulnerability. While literature offers somewhat of a response to this fragility, the intimate relationship between violence and resilience seems to outline what could be read as a political model.

Le deuxième roman d’Anaïs Barbeau-Lavalette n’est pas un récit qui peut commencer par « il était une fois ». Il n’y a, dans ce retour sur la vie et la fuite de Suzanne Meloche, rien de linéaire, rien qui ait un début, un milieu et une fin. À proprement parler, *La femme qui fuit* est un dénouement. Non pas le dénouement d’une tension dans la vie de cette automatiste dans l’orbite de *Refus global*, mais dans celle de sa petite-fille Anaïs, fille de Manon Barbeau, dite Mousse. C’est donc cette lignée de femmes, lignée tordue, morcelée, qui est retracée ici par fragments, depuis l’impuissance des aïeules – celle de l’arrière-grand-mère Claudia en Ontario français puis celle de Suzanne, au centre de tout – jusqu’au manque de Manon et d’Anaïs. Ce récit est le condensé, d’une part, d’une violence accumulée pendant des décennies, celle de l’abandon de deux enfants par une mère fulgurante, explosive, et, d’autre part, d’une violence en effacement par l’attention que manifeste Anaïs à travers son adresse directe, brutale et douce, à celle qui aura blessé sa mère pour toujours.

En abordant ce récit à la deuxième personne qui veut éclairer le drame familial, ce n’est pas la liste des heurts et des remontrances ni même leurs justifications qui importent, mais la fascination d’Anaïs. Il s’agira ici de voir ce que permet cet appel désespéré à Suzanne. Qu’est-ce qui se joue lorsque, en montrant son manque, on révèle ses limites? Qu’est-ce qui se produit lorsque, devant l’adversité, Anaïs avoue son impuissance à aimer cette grand-mère magistrale restée en marge de l’histoire, tout en ayant l’intime conviction qu’elle y arrivera

et que ce sera pour le mieux. Et puis, alors que la littérature semble offrir quelque voie à la vulnérabilité, on pourra apercevoir que se dessine peut-être bien après tout, dans cet arrimage intime entre violence et résilience, quelque chose comme un modèle politique.

*

Avec le documentaire de Manon Barbeau, *Les enfants de Refus global*, on a mesuré à quel point le projet de grand bouleversement de 1948 a pu avoir des effets néfastes sur la descendance des signataires. Manon et François Barbeau, abandonnés à l'âge de 3 et 1 an par leurs parents qui se séparaient, seraient aujourd'hui, selon la cinéaste, dans une situation pire que celle de leurs parents; la fille de Borduas (Renée) tout comme les filles des Riopelle (Sylvie et Yseult) étant à peu près dans la même situation (Barbeau, 1998). Ce qui a été lu au Québec comme le signe d'un grand éveil aura été vécu par les proches des signataires – et a été présenté dans *La femme qui fuit* – comme un mouvement intellectuel et affectif d'une grande violence. Rompre, se libérer étaient les mots d'ordre du manifeste de 1948 :

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. [...] Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. [...]

PLACE À L'AMOUR!

PLACE AUX NÉCESSITÉS! (Borduas, 1990, p. 73)

[...] sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération. (p. 77)

Cet « énorme “oui”, qui prit l'enveloppe d'un “non” », pour reprendre le mot de Pierre Vadeboncoeur qui voyait finalement au début des années 1960 dans le manifeste « la théorie

et l’illustration de l’illimité »¹ (p. 39), débordait par sa radicalité des questions strictement formelles et les spécificités disciplinaires en confrontant directement les rapports entre l’art et la vie. « Il ne rompit pas pour rompre ; il le fit pour être seul et sans témoin devant la vérité » (p. 34), explique Vadeboncoeur. Marcel Barbeau dira d’ailleurs à sa fille dans le documentaire, comme pour expliquer et leur œuvre, et leur vie : « On espérait beaucoup, c’est pourquoi on a tant risqué ».

Quand dans la même perspective Suzanne Meloche, 26 ans, peintre et poète, a décidé de quitter définitivement mari et enfants, Marcel Barbeau ne peut, à cœur défendant, qu’accepter ce choix pour des raisons financières, certes, mais avant tout pour des raisons idéologiques. Dans une lettre à Paul-Émile Borduas, son père spirituel et ami, il écrit (16 sept. 1952 – lettre reproduite dans le roman avec quelques différences) :

J’ai passé un mois d’une tension terrible. (...) je trouve Suzanne magnifique, et je l’aime assez pour comprendre tous ses actes [...]. Ce qu’elle fait m’a fait ouvrir les yeux, et maintenant, je suis conscient de beaucoup de choses. Je crois que Suzanne va vers ses désirs les plus profonds et que ses désirs sont ses devoirs les plus profonds. (Barbeau-Lavalette, 2015, p. 227-228)

Ce désir de Suzanne de tout quitter est donc son devoir, peu importe devant qui. Certes, la vie avec Marcel, souvent monopolisé par son art, n’était pas idéale. Suzanne tente de s’aménager un espace artistique, intellectuel et intime semblable et c’est cette volonté de mettre les modèles traditionnels de côté, ce désir de vivre pour soi, dans la fureur, au gré de son impatience, qui a été reçu comme une claque. Dans *La femme qui fuit*, déjà la mère de Suzanne (Claudia) en était venue à vivre ‘pour elle-même’, mais dans le retrait, dans

¹ L’essai « La ligne du risque » est d’abord paru dans la revue *Situations* en 1962.

l'absence de lien avec son époux Achille, ce qui est aussi bien présenté comme un geste de violence.

Mais Claudia a eu un premier enfant et ne s'est plus jamais assise au piano. Quand Achille lui demandait de jouer, elle souriait par en dedans. Un sourire de fuite. Un jour, tout de même, elle lui a dit que simplement, elle ne savait plus comment. Comme Achille restait là à attendre plus et qu'elle ne pouvait plus lui échapper, elle lui a dit qu'elle ne savait plus comment toucher les notes, parce qu'elle n'avait plus rien à donner. (Barbeau-Lavalette, 2015, p. 32)

C'est un peu sur ce modèle que Suzanne répondra à sa fille et à sa petite-fille. La première section du récit, constituée de huit fragments, balise l'histoire du ressentiment de la narratrice au travers d'une globale volonté d'acceptation. L'ouvrage s'ouvre sur sa rencontre imaginée avec Suzanne lors de sa naissance.

Ma mère venait d'accoucher de moi. Sa fille, son premier enfant. Je t'imagine qui entres. Le visage rond, comme le nôtre, tes yeux d'Indienne baignés de khôl. Tu entres sans t'excuser d'être là. Le pas sûr. Même si ça fait 27 ans que tu n'as pas vu ma mère. (...) Tu avances d'un pas posé. Ma mère a les joues rouges. Elle est la plus belle du monde. Comment as-tu pu t'en passer ? (...) Là, il y a elle, il y a toi, et entre vous deux : moi. Tu ne peux plus lui faire mal parce que je suis là » (Barbeau-Lavalette, 2015, p. 7).

Et puis : après cette première accolade avec Suzanne, la narratrice demande : « Qui es-tu ? Tu t'en vas. Encore. » (p. 8)

Se succèdent ensuite rapidement les rejets de la filiation au fil des ans, entre Suzanne et Mousse, entre Suzanne et Anaïs, comme une série de flashes qui, bien que familiers, continuent de surprendre. Vingt-six ans plus tard, mère et fille font une visite-surprise à Suzanne à Ottawa : « Il ne faut pas appeler parce que tu vas nous dire de ne pas venir. Il faut y aller. Mais je ne sais pas si j'en ai envie. Je ne t'aime pas. J'ai même un peu peur de toi. Finalement, je préfère quand tu n'existes pas » (p. 10). Après la rencontre inconfortable, mère et fille vont patiner sur le canal. Mousse reçoit un appel de Suzanne : « Tu lui dis de ne plus

faire ça. Tu lui dis que tu ne veux plus nous revoir, jamais. Ma mère raccroche. Elle en a mangé, des rejets, et ils sont tous là, coincés dans sa gorge. Elle a tout juste appris à ne pas s’étouffer avec. Elle ne dit rien, mais ne lâche pas ma main. On se tient. Je te déteste. J’aurais dû te le dire quand j’étais en face de toi. Dans le train, je m’endors contre ma mère, qui est plus petite que moi » (p. 15). Et puis, cinq ans plus tard, Suzanne meurt, « dans ce même appartement [précise la narratrice] où tu m’as immolée par sept clins d’œil ». Et c’est en vidant l’appartement qu’elle arrive à ce constat : « Il fallait que tu meures pour que je commence à m’intéresser à toi. Pour que de fantôme, tu deviennes femme. Je ne t’aime pas encore. Mais attends-moi. J’arrive » (p. 19).

*

Chaque disparition de la grand-mère, chacun de ses refus a pour conséquence chez Anaïs non pas une surprise mais assurément une attente, une incrédulité comme si elle se trouvait malgré elle en suspens, comme si par ces refus, tout s’arrêtait et elle ne savait comment avancer sur cette voie qui se dérobe. Là se trouve le constat d’impuissance dans le récit d’Anaïs Barbeau-Lavalette. Il n’est pas du côté de Suzanne, qui n’arrive pas totalement à faire sien l’esprit de « Refus global », qui n’arrive pas à répondre aux attentes de la filiation –intellectuelle ou charnelle ; le constat d’impuissance est fait par la petite-fille, qui bien sûr cherche à protéger et défendre sa mère, mais il est fait surtout devant cette obligation d’aimer alors qu’elle ne peut s’y résoudre (« Je ne t’aime pas encore ») ; cet aveu d’impuissance est fait devant sa propre urgence à comprendre et à unifier cette femme, peintre, écrivaine, non-mère. C’est là la réponse à la question qui traverse l’ouvrage et qui apparaît encore à la dernière page du roman : « Alors, pourquoi toi ? Pourquoi toi, que je cherche à raconter ? » (Barbeau-Lavalette, 2015, p. 376.)

Et en fait, *La femme qui fuit* raconte si peu. S’y trouve néanmoins une forte entreprise de compréhension – la quatrième de couverture et les remerciements de l’auteure révèlent d’ailleurs que l’auteure a engagé une détective privée pour réunir toutes les traces laissées par sa grand-mère. Ce roman réunit donc des bribes de la vie de Suzanne Meloche : ses rencontres, ses amours, ses déplacements, son travail, son art. Il se referme sur un portrait de famille : la narratrice et sa fille naissante visitent, sereines, la pierre tombale de la famille où repose aussi Suzanne.

Parce que je suis en partie constituée de ton départ. Ton absence fait partie de moi, elle m’a aussi fabriquée. Tu es celle à qui je dois cette eau trouble qui abreuve mes racines [...]. Ainsi, tu continues d’exister. Dans ma soif inaltérable d’aimer. Et dans ce besoin d’être libre, comme une nécessité extrême. Mais libre avec eux. Je suis libre ensemble, moi (p. 376).

Si on peut estimer justement que ce récit est une entreprise de réparation, une façon de régler ses comptes avec les morts, il reste qu’entre la première partie qui expose les nombreux affronts de Suzanne et le dernier fragment éclairé par la sérénité de celle qui, satisfaite, a enfin vécu la rencontre désirée, il s’est passé quelque chose qui n’est pas tout à fait ce que l’on nomme la résilience. La résilience est la capacité de voir à sa propre survie, la capacité de se réparer après une épreuve. Ici, la réparation procède par l’intermédiaire de l’autre ; par l’accueil, la compréhension, la reconnaissance de l’autre. Peut-être bien pour s’en distinguer (car notre défi n’est-il pas de faire mieux que nos mères et nos pères ?), peut-être bien aussi pour accéder à une véritable rencontre, rencontre ici avec la grand-mère, malgré cette dernière, sans entrave, pour sa propre curiosité, son propre bénéfice, car, oui, il faut avouer, malheureusement peut-être, qu’il n’y a aucun geste gratuit. Plus précisément, en fait, il faudrait voir ici que l’acte posé ici est de reconnaître l’autre, reconnaître son œuvre, pour y

trouver le « commun » et s’y loger, en entrant en quelque sorte dans une filiation de compensation. S’il est peu probable de trouver quelque bonheur dans un accueil forcé, dans une intrusion au cœur de son être, il reste possible de trouver l’autre, le rencontrer obliquement en quelque sorte, dans sa situation. Alors que le récit fait de cette femme et de ses expériences, en les élargissant, un lieu historique, il indique justement les lectures que permettent les théories du *care*, c’est-à-dire non pas dans la mesure où la littérature fournirait un modèle à suivre tel que le pointe parfois Martha Nussbaum, mais par ce qu’elle révèle comme processus d’appropriation de l’expérience. Ainsi, la violence de Suzanne Meloche a l’effet d’un levier : elle suscite, certes, la réaction de son héritière, mais elle entraîne aussi une action révolutionnaire, c’est-à-dire une façon d’envisager différemment le monde, qui est bien l’horizon flou de l’aveu d’impuissance, comme si le récit – celui qui est écrit, mais aussi celui qui est lu, par la narratrice aussi bien que par nous, lecteurs – s’appuyait sur cette maxime : j’avoue être incapable de te rencontrer, ici maintenant, mais je te comprendrai par tes actes éventuellement et te rejoindrai ainsi.

Cette grand-mère fuyante, insaisissable, cesse de l’être dès le moment où elle apparaît à la fois dans et hors de la filiation, c’est-à-dire dans sa situation historique². La narratrice présente ainsi, à l’échelle individuelle, la constitution du « commun », telle que l’entendent Dardot et Laval (2014) : une réappropriation pour soi et pour l’autre. C’est là une notion qui est à la fois un principe de compréhension de l’action humaine et un principe réel d’action. Le problème du commun est le problème de la possibilité de soustraire une chose à son origine (de l’ordre de la propriété, privée ou publique), pour faire de cette chose un usage qui

² Et non pas carrément comme figure historique... on n’a pas tous la (mal)chance d’avoir des aïeux célèbres.

puisse bénéficier à tous ceux qui sont concernés sans qu'une mise en contexte soit nécessaire. La notion a d'abord paru pertinente à l'économie politique puis à la sociologie, mais dans la mesure où elle permet de reconsidérer l'action humaine, elle devient un ressort du littéraire et de l'éthique sociale. « Le commun est à penser comme co-activité, et non comme co-appartenance, copropriété ou copossession » (Dardot et Laval, 2014, p. 48). Ainsi, le problème de la filiation personnelle dans *La femme qui fuit* ne se résout pas simplement en remplaçant la perspective de l'intimité par celle de la situation historique, ni même en les additionnant (co-appartenance), mais bien les faisant jouer de pair pour fournir une compréhension totale de l'autre. Ce n'est qu'ainsi que le sujet problématique (Mousse, Anaïs) peut parvenir à se reconstruire au-delà de la blessure.

*

Il faut retenir en somme qu'on ne peut penser le commun à partir du concept de propriété (*ma* grand-mère ; obliger à une relation *avec moi* pour toute résilience possible) mais que la résilience (ou ce qui en tient lieu) se trouverait justement dans l'« inappropriable », concept difficilement manipulable pour saisir ce qui permet de lier les êtres, mais assurément opérant par la fascination qu'il engendre. En quelque sorte – et cela pourra être exploré ailleurs – la résilience par le rapport à l'autre tiendrait moins en la véritable rencontre que dans sa possibilité même, dans son appel.

Mais utiliser l'idée du *commun* pour retracer ce qui s'apparente à la résilience dans *La femme qui fuit* est un problème qu'on osera seulement effleurer ici. Le fait que Suzanne Meloche soit une figure publique complique un peu l'explication, car la reconnaître, c'est-à-dire *reconnaître l'œuvre qu'est son existence* revient aussi ici à reconnaître son œuvre, c'est-à-dire sa posture d'artiste et d'intellectuelle automatiste, sa situation auprès de « Refus

global ». Cette femme aurait précisément choisi de s’inscrire dans la durée par l’œuvre plutôt que par la filiation, et son œuvre étant comme telle une autre forme de filiation, c’est par là, dans ce « monde commun », pour reprendre le mot de Hannah Arendt, que la narratrice peut avoir accès à celle qui a fait naître sa mère. Car l’œuvre, comme l’expose Arendt en présentant l’*homo faber*, est créée au sein de la sphère privée puis est exposée publiquement, créant ainsi un monde dans lequel l’action peut prendre place. À la lumière du récit de Barbeau-Lavalette, on peut comprendre que ce « monde commun » serait le truchement idéal, pour les heurtés, les rejetés, les violentés, afin de reconquérir le lien qu’ils sentent manquant. On a beaucoup parlé de la *communauté* comme lieu d’accueil déjà-là ; il reste à voir, me semble-t-il, l’ensemble des mécanismes (littéraires, dans le cas qui nous intéresse ici) qui permettent de *créer* cette communauté – et la *mise en commun de l’expérience* est à mon sens une voie d’accès encore trop peu pensée, pour toutes sortes de raisons, telle entre autres le discrédit qu’a longtemps eu l’idée d’éthique en littérature parce qu’associée à un didactisme malvenu.

Certaines lectures faites à partir des théories du *care* inspirées de Nussbaum, où on lit « avec soin », dans la perspective d’un penser-à-l’autre, un canon littéraire souvent envisagé comme un réservoir de dilemmes moraux et de résolutions font de la pensée que permet la littérature quelque chose de figé, de fixé, comme des balises qui nous feraient mener nos vies à bien. *La femme qui fuit* a la grande qualité de revoir le recours du littéraire. S’il est vrai que l’écriture est la forme privée de nos utopies, il se joue ici dans l’écriture même d’un retour sur l’histoire, dans la mise en partage de cette violente expérience filiale, la présentation de la construction du commun, sa manifestation liminaire, la première étape nécessaire à la résilience.

Si la narratrice réussit à tisser le lien avec sa grand-mère en investissant – en investiguant – la vie de cette dernière, en comprenant son parcours, sa raison – ses raisons – pour les réexposer au regard de tous, et le sien au premier chef tout en prenant place dans ce parcours même si ce n'est que dans l'ombre, si elle réussit donc à tisser ce lien, à donner raison au prophétique « Attends-moi. J'arrive », c'est que la *constitution du commun* procède d'une *abstraction de soi*. D'une part, en sortant de l'idée de propriété tel qu'indiqué plus haut, (entendons ici le récit familial sclérosé par les années et la force du mythe, *mon histoire*) et d'autre part en sortant aussi de *l'intérêt personnel* tel que l'indique Badiou (*j'ai droit à*). Il s'agit d'un geste tout simple, si simple en fait qu'on y réfléchit trop peu, et qui a la transparence d'une tautologie : celui d'aimer. Si Anaïs aime (ou aimera) Suzanne, c'est parce qu'elle aime. La petite-fille réussit à aimer *tel qu'elle en a l'intention*. Car aimer, c'est aussi choisir de vivre l'expérience de la différence, choisir de se construire une expérience du monde qui ne relève pas de l'identique, du pareil-à-soi, mais de ce qui est distinct.

C'est aussi, dans le même élan, négocier l'adversité. Plus encore : on pourrait dire que c'est aussi voir l'adversaire comme un intervenant nécessaire à la définition de sa propre situation. Cela rejoint assez directement l'approche agonistique élaborée par Chantal Mouffe (2014) pour envisager l'ordre démocratique. Elle a exposé récemment la part de l'agonisme dans les pratiques culturelles alors que, selon elle, se trouve là le lieu où se déploient des alternatives à l'ordre post-politique actuel. La dimension critique des œuvres d'art consiste à rendre visible ce que l'état actuel des choses, c'est-à-dire le consensus dominant, tend à obscurcir et à oblitérer, en donnant une voix à tous ceux qui sont réduits au silence par les forces en place (Mouffe, 2014, p. 112). Au fil de l'écriture, la négociation avec l'autorité de l'aïeule qui a déterminé le récit familial est ce qui rend possible l'affirmation d'une nouvelle

voix. C’est dans cette difficile rencontre que se trouve la « dimension critique » du roman. J’ai déjà défendu ailleurs que la fuite, telle que présentée dans certaines œuvres littéraires contemporaines, était un acte éthique. Je n’en suis plus si certaine aujourd’hui. À la lecture de *La femme qui fuit*, il m’apparaît maintenant que si l’on devait indiquer un grand acte éthique, ce serait bien celui qui permet d’établir et d’entretenir ce « consensus conflictuel » que promeut Mouffe. Il s’agit par là de définir un lieu (fait de discours, de formes artistiques, aussi bien que d’institutions politiques) qui permet aux conflits de se dérouler sous forme non pas *antagoniste* mais « agonistique », où les opposants ne sont pas des ennemis mais des adversaires. Cela suppose qu’un ordre puisse être pluriel (ex. : la petite-fille réussit à aimer Suzanne Meloche tout en acceptant sa propre méfiance, sa propre insatisfaction) ; cela suppose aussi, forcément, qu’on puisse faire le deuil de la thèse selon laquelle tout ordre est hégémonique (ex. : la petite-fille peut aimer Suzanne Meloche sans que cet amour soit absolu, sans même l’espérer tel ou chercher à le rendre ainsi).

En ayant pour essentiel geste éthique l’entretien de ce « consensus conflictuel », le politique – que ce soit le fait d’entretenir des relations à la hauteur de la famille ou de la société – le politique, donc, tiendrait là une véritable stratégie révolutionnaire au sens où il serait permis d’envisager le monde et de s’y poser d’une nouvelle façon. Entretenir une stratégie de la *déstabilisation*, tel que le fait Anaïs Barbeau-Lavalette ici, semble plus profitable qu’une approche de la *confrontation* (tel que le présente le documentaire de sa mère, Manon Barbeau, avec *Les Enfants de Refus global*) ou une stratégie de la *désertion*, de l’exode, (tel que semble initialement le réflexe naturel des Barbeau, et tel que le promeuvent

en théorie les Michael Hardt, Antonio Negri, Paolo Virno devant les institutions politiques³). Par l'idée du « consensus conflictuel », Mouffe préconise à l'inverse « une stratégie d' "engagement" » avec les forces établies, comportant une multiplicité d'interventions anti-hégémoniques visant à transformer en profondeur les institutions actuelles plutôt qu'à les désertir » (Mouffe, 2014, p. 20).

*

L'ensemble de ces réponses au conflit, à la violence, tel qu'on le voit dans *La femme qui fuit*, demande assurément un effort considérable. Voir ainsi le monde fait en sorte que la violence n'a pas le dernier mot. Voir ainsi le monde permet de sortir de la logique du combat, de la violence nécessaire parce que appelée par le geste de l'autre. Mais ces réponses supposent le désir d'une orientation de l'avenir ; ce sens de la responsabilité suppose un espoir. Je veux d'ailleurs terminer en insistant sur l'idée d'espoir (souvent considérée avec suspicion) que présentent des ouvrages comme celui d'Anaïs Barbeau-Lavalette, c'est-à-dire des ouvrages qui montrent à la fois la transformation profonde d'un sujet par son rapport souvent difficile à l'autre, et une projection de lui dans l'avenir. S'il est vrai que l'espoir a presque disparu de notre imaginaire politique, il est devenu de même en littérature une notion suspecte à l'âge du cynisme et du kitsch dont on peine à se défaire. Tout occupés à définir l'immédiat, nous avons démesurément valorisé le *présentisme* qui engendrerait selon François Hartog le malaise contemporain et nous avons fait du détachement le signe de la lucidité. Il semble maintenant que l'espoir ait de moins en moins d'espace, tant dans le discours que dans l'action sociale, pour se constituer. En littérature, l'espoir occupe souvent

³ Les multitudes s'auto-organiseraient sans recourir à un lien structurant et entretiendraient de ce fait une méconnaissance du politique.

une place marginale, devient une affaire privée, voire cachée (ATLAN et DROIT, 2016). Mais dans la mesure où aucune autre époque dans l’histoire de l’humanité n’a eu entre les mains la survie de l’humanité et les conditions même de son avenir, on pourrait avancer, à la suite de Richard Rorty (1995), qu’il importe de redonner à l’espoir sa place en politique au sens le plus large. Et cela inclut la littérature.

Bibliographie

- ATLAN, Monique et Roger-Pol DROIT (2016), *L’espoir a-t-il un avenir ?*, Paris, Flammarion.
- BARBEAU, Manon (1998), *Les enfants de Refus global*, ONF.
https://www.onf.ca/film/enfants_de_refus_global/
- BARBEAU-LAVALLETTE, Anaïs (2015), *La femme qui fuit*, Montréal, Marchand de feuilles.
- BORDUAS, Paul-Émile (1990), *Refus Global et autres écrits*, Typo Essais.
- DARDOT, Pierre et Christian LAVAL (2014) *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte.
- MOUFFE, Chantal (2014), *Agonistique : Penser politiquement le monde*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions.
- RORTY, Richard (1995), *L’espoir au lieu du savoir. Introduction au pragmatisme*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque du Collège international de philosophie).
- VADEBONCOEUR, Pierre (1994), « La ligne du risque », *La ligne du risque*, Montréal, BQ.

Notice biobibliographique

Anne Caumartin est professeure agrégée au Département des humanités et des sciences sociales du Collège militaire royal de Saint-Jean. Elle est membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et culture québécoises (CRILCQ) et membre des comités de rédaction des revues *Recherches sociographiques* et *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*. Ses travaux portent sur les relations entre mémoire et perspectives d'avenir dans l'essai et le roman québécois. Elle y aborde particulièrement la conception de la culture québécoise, les modalités de filiation, la notion de responsabilité en littérature. Elle a d'ailleurs codirigé des dossiers spéciaux de revue sur ces deux derniers sujets dans *@analyses* (2007) et *Études françaises* (2010).

La santé publique et la violence des proportions dans le roman. Autour de Heather O'Neill et Rawi Hage.

Daniel Laforest

Université de l'Alberta

Résumé

Cet article se penche sur les rapports croisés entre la littérature, la médecine, et le concept de santé en vertu de l'hypothèse voulant que l'indicible traditionnellement associé à l'expérience des confins de la maladie et de la douleur soit une notion construite par la littérature et qui n'est opérante qu'à l'intérieur de ses systèmes de signification et d'assignation de valeurs. La médecine est au contraire posée comme un système producteur de sens où l'indicible n'a pas cours. Cela dit, un examen des croisements contemporains entre littérature et médecine révèle que l'idée d'une violence contraignant la subjectivité au silence ou à l'a-sémantisme s'est en réalité déplacée et exerce désormais son influence dans un autre type de rapports : entre la parole littéraire et le *système de santé* en tant « qu'objet » bien réel mais dont la visibilité n'est envisageable qu'à travers ses effets. Les romans *Lullabies for Little Criminals* de Heather O'Neill et *Cockroach* de Rawi Hage sont brièvement analysés en guise d'exemples.

Abstract

This article examines the relations between literature, medicine, and the concept of health based on the hypothesis that the notion of « ineffable » which is usually associated with extreme experiences of illness or pain is rather produced by literature itself, proving efficient solely within the confines of its systems of meaning-making and value-attribution. Conversely, medicine is posited as a meaning-making system where the idea of the ineffable is irrelevant. However, an examination of contemporary intersections between literature and medicine reveals that what is traditionally seen in literature as an ontological violence capable of reducing the subject to silence or a-significance has become tantamount to a new type of rapports. These rapports are now situated between the literary discourse and the *healthcare system*, with the latter appearing as an « hyper-object » whose real existence can only be seized via its effects. The novels *Lullabies for Little Criminals* by Heather O'Neill and *Cockroach* by Rawi Hage are briefly examined in order to illustrate that.

Ouvrons ce texte avec une petite fable. Une fable, qui comme la plupart des fables modernes, est issue d'un fait divers apparemment bien réel relayé dans les médias. Je garde le souvenir d'avoir lu, enfant, un entrefilet dans le quotidien de ma ville à propos d'un bibliothécaire américain excentrique, ou alors trop féru de science-fiction, qui avait émis le souhait de faire congeler sa tête à sa mort. Il spécifiait que cette partie unique de son corps suffirait, et ne manifestait pas d'intérêt pour la préservation de ses autres membres ou organes. Son raisonnement était qu'une société future serait apte, en vertu des progrès technologiques, à décongeler sa tête et à lui redonner une seconde existence, peu importe la façon précise. Cela dit, son but n'était pas la vie éternelle. Je rappelle qu'il était bibliothécaire. Son seul désir, qui faisait le sel de l'anecdote, était de se garantir la chance de lire tous les livres qu'il n'aurait pas eu le temps de lire dans sa première vie. Il souhaitait donc une seconde vie mais seulement pour ses yeux et son cerveau, suivant l'idée que la lecture n'implique pas les autres parties du corps et de l'organisme. Comme je l'ai suggéré, mon souvenir de cet entrefilet, avec le temps, s'est transformé en souvenir d'une fable exemplaire. Pourquoi ? Parce que plus tard au fil de mes propres lectures j'ai pu me dire : mais cette histoire au fond, c'est celle de Joé Bousquet, ce jeune soldat français paralysé à la Première Guerre et qui, alité au milieu des livres et en proie à de grandes souffrances physiques, consacra le reste de ses jours à une œuvre littéraire admirée par les surréalistes, par André Gide, et surtout par la philosophe

Simone Weil qui en fit un exemple incarné du triomphe de l'esprit (Weil, 1999, p. 661-670 et p. 791-800). Mais cette histoire, c'est aussi celle de Tony Judt, historien britannique d'origine juive que la maladie de Lou Gehrig (ALS) confina à l'immobilité dans les deux dernières années de sa vie et qui se décrit dans ses mémoires publiées après sa mort sous le titre *The Memory Chalet* en train de « parcourir sa vie, ses pensées, ses fantasmes, ses souvenirs véritables ou fabriqués, jusqu'à ce qu'il trouve les événements, les personnes, ou les histoires en mesure de distraire son esprit de corps dans lequel il est emprisonné. » (Judt, 2010, p. 19) Dans la fiction enfin, cela fait immanquablement penser au personnage tragique du roman *Johnny Got His Gun* de Dalton Trumbo publié en 1939, et qui fit l'objet d'une adaptation remarquée au cinéma réalisée par l'auteur lui-même en 1971. Un jeune soldat dont le corps quasi pulvérisé par un obus se retrouve sur un lit d'hôpital privé de ses bras, de ses jambes, et d'à peu près tout son visage, est incapable de communiquer avec l'extérieur mais n'a rien perdu de sa faculté de penser. Enfin c'est toute la controverse provoquée par la sortie publique en 2015 du neurochirurgien italien Sergio Canavero clamant son désir de réaliser incessamment une première greffe de tête réussie (St-Germain, 2017). Dans chacune de ses occurrences cette fable en est une qui, en définitive, nous montre une pensée complètement et drastiquement séparée du fonctionnement corporel.

Un triomphe limité de la littérature face à la médecine

C'est sur le lien souvent étroit avec les livres et la lecture que l'on doit s'arrêter ici. À travers ce lien notre fable représente assurément un triomphe de la littérature. Mais il ne s'agit pas, comme un premier élan nous porterait à le croire, d'un triomphe de la littérature sur la mort. La littérature ou du moins la narrativité encore accessible aux corps immobilisés, meurtris et souffrants dans le paradigme résumé par notre fable est plutôt ce qui l'emporte sur la

médecine. En effet si nous entendons la médecine comme la discipline qui vise le maintien de l'équilibre et de l'intégrité du corps, alors ceux qui comme Bousquet, Judt et plusieurs autres ont lu et composé des livres en dépit de la mise en échec de leur capacité motrice, et en faisant fi des souffrances afférentes, nous apparaissent comme les porteurs du triomphe de la pensée sur les contraintes du corps et de la biologie. Ce triomphe court sur plusieurs siècles. Homère l'aveugle, Virginia Woolf la neurasthénique, William Faulkner l'alcoolique, les philosophes Gilles Deleuze et Jean-Luc Nancy sujets respectivement de l'ablation d'un poumon et d'une transplantation cardiaque, l'astrophysicien et vulgarisateur Stephen Hawking en fauteuil roulant et s'exprimant par le biais d'un clavier : Toutes ces figures ont *pensé et écrit malgré tout*, c'est-à-dire qu'elles ont fait œuvre d'esprit malgré la violence faite à leur corps.

Mais la médecine et la littérature n'existent jamais seule. Quand un corps et une subjectivité en font la rencontre, c'est à chaque fois à l'intérieur d'un cadre systémique. Le bibliothécaire espérant faire congeler sa tête aimait de toute évidence lire énormément de livres. Mais ce n'est pas cela qui définit la mégalomanie de son projet, c'est la prétention de s'octroyer plus qu'une vie dans l'espoir de lire un jour *toute la littérature*. Personne ne lit ni ne lira jamais toute la littérature puisque 'littérature' est le nom du système d'assignation de sens et d'appartenances, de rapports de forces et d'influences, enfin de tout ce qui concourt à faire que des textes soient considérés à l'intérieur d'un système plutôt que d'un autre. Idem pour la médecine qui est le nom de la discipline et de son épistémologie en tant qu'elles existent et s'exercent à l'intérieur de ce qu'on appelle désormais couramment un *système de santé*. Voilà donc ce qui nous occupera au premier chef dans ce qui suit : le problème de la proportion dans le rapport entre la littérature et la médecine. Les écrivains dont le corps s'est

abîmé avant leur esprit et leur créativité ont continué à écrire des livres malgré leurs épreuves médicales. C'est là un premier niveau de formalisation. Le second niveau consiste à dire que dans chacune de ces occurrences la littérature a prévalu sur la gestion de la santé. Les deux niveaux expriment la même idée. Mais ils demeurent séparés par une différence proportionnelle qu'on supposera difficilement surmontable. C'est ce problème que l'on examinera dans les pages qui suivent. En se faisant système de santé la médecine contemporaine est devenue le lieu de nouveaux rapports proportionnels qui bouleversent le rapport de la violence et du corps, et par conséquent le rapport de soi à soi. Qu'en est-il de la littérature et de ses imaginaires dans cette équation ? La littérature est confrontée à une nouvelle question, qui est peut-être, aussi, une nouvelle forme de violence pour elle : Existe-t-il des objets liés à la santé, des corps qui, *simplement de par leurs proportions*, sont insaisissables pour la pensée littéraire ? L'objectif d'une telle problématique est de proposer un modèle de lecture alternatif où se trouverait amoindrie la démarcation qui maintient chacune dans leur camp la littérature et la médecine.

Dire comme plus haut que des écrivains continuent leur œuvre malgré la violence faite à leur corps par l'accident ou la maladie chronique consiste à créer une ligne de séparation entre deux formes de violence subie par le corps : celle qui est considérée comme dicible, et celle qui ne l'est pas. C'est un modèle bien commode pour la littérature. En effet la littérature, la philosophie ou l'œuvre scientifique affranchie du corps physique de l'écrivain devient comme une grande aventure de la vie intérieure et c'est pourquoi elle peut en quelque sorte s'extrapoler elle-même pour dire presque toutes les formes de violence : l'abject, le monstrueux, l'inhumain. Or il faut bien dire « presque », car il y aurait cette autre violence qui commencerait lorsque la parole, l'imagination, et la faculté de conceptualisation

ne sont plus possibles : la douleur extrême, sans lieu d'assignation spécifique sur le corps et qui confine à l'agonie. Cette violence marque la limite du dicible pour la littérature car l'écrivain avouera ne pas pouvoir l'endosser légitimement dans l'imagination sans l'avoir expérimentée dans la réalité. Cette douleur offre un cas d'exception où la pensée et la maladie se fondent l'une dans l'autre. Et c'est une exception qui confirme en quelque sorte la règle précédente puisqu'elle se voit réservée à des individus rares dont l'expérience est alors perçue comme celle d'un explorateur des confins de l'expérience humaine plutôt que celle d'un simple malade. Témoin encore Simone Weil écrivant à Joé Bousquet : « vous êtes infiniment privilégié, car vous avez la guerre logée à demeure dans votre corps. » (Weil, 1999, p. 794) Ou plus près de nous, le philosophe Ruwen Ogien se posant la question de savoir si l'on peut encore pratiquer la philosophie au sens traditionnel du terme quand on est à son instar atteint d'un cancer et qu'on subit des traitements massifs pour l'endiguer (Ogien, 2017). On pourrait même choisir de voir cela réuni dans le courant marginal quoiqu'indéniable des écrivains qui comme William Styron dans son célèbre *Darkness Visible* (1990) ont pris la plume pour essayer de raconter la dépression dont ils ont été affligés, et qui ont tous reconnu comme point de départ le paradoxe voulant que la nature même de cette maladie consiste dans son inadéquation avec le langage et la narration¹.

L'idée de proportion comme antidote à l'indicible

Cela dit la réflexion resterait incomplète à s'arrêter sur ce dernier point. Il faut voir que cet indicible de la violence qui habite le corps jusque dans sa substance la plus intime, il n'existe en fait *que pour* la littérature. Parce que sinon, il n'a plus rien d'indicible, et encore moins

¹ Nel Casey (ed.), *Unholy Ghost : Writers on Depression*, New York Perennial, 2002 ; Andrew Solomon, *The Noonday Demon : An Atlas of Depression*, New York, Scribner, 2001.

d'ineffable. La blessure et la souffrance capables par leur intensité de dépasser le langage, dès lors qu'on les considère en-dehors du système de la littérature, deviennent parties prenantes de l'univers du « médical » et plus largement de celui de la gestion de la santé. C'est-à-dire qu'elles appartiennent désormais à un monde de science et de technique où, croit-on, il convient d'agir sans parler, et de ne jamais parler pour rien dire. La violence qui paraissait indépassable dans le domaine de la littérature et de l'imagination devient sinon bénigne, du moins gérable quand elle on l'appréhende à partir de la médecine. Le cancéreux « combat » son cancer ; le dépressif est enjoint d'essayer de « mettre à distance » sa dépression, de se séparer d'elle. Nous sommes alors en phase avec la définition de la violence par la phénoménologie française contemporaine qui nous dit que pour la penser correctement nous n'avons pas le choix de la concevoir en-dehors de ce qu'elle affecte : « [la violence est] mise en œuvre d'une force qui reste étrangère au système dynamique ou énergétique dans lequel elle intervient. » (Nancy, 2003, p. 36) Avec la littérature et la médecine, il y a donc deux modèles complémentaires où sont renvoyées face à face une violence qui se dit et une violence qui ne se dit pas. Le premier modèle confère à la littérature tous pouvoirs de parole sauf celui de dire la souffrance extrême qui réduit au mutisme le corps qui l'éprouve. Mais le second modèle atténue quant à lui cette amplitude du *pathos*. La médecine prend le relais de la littérature, dirait-on, quand elle prend acte de la souffrance du corps et cherche à agir sur elle sans un recours *nécessaire* au langage qui en exprimerait les milles détails et variations. L'indicible qui arrête le mouvement de la littérature ne pose donc pas de problème particulier pour la médecine. L'idée qui remonte aux Grecs mais qui a connu une recrudescence ces dernières années en France, voulant que la littérature puisse viser un rôle

« thérapeutique² », est révélatrice de cet état de fait dans sa tentative avouée de renverser la dynamique entre ces deux plans de la violence du dicible littéraire et de l'indicible médical. Révélatrice car elle met plus que jamais leur démarcation en lumière, et elle en souligne l'importance pour comprendre notre époque.

La violence n'a peut-être pas lieu, comme on le pense souvent, *entre* la littérature et le monde réel, au sens où il s'agirait là de deux plans tout à fait distincts réunis seulement un système de références ou d'équivalences par la convention arbitraire du langage. C'est ici que la notion théorique de proportion devient opérante. La violence n'a peut-être pas lieu entre les mots sur la page et leur référent dans l'esprit. Elle n'a sans doute pas lieu seulement, non plus, entre le point fermé et la gueule qui se le prend dans le réel. La violence telle qu'elle nous intéresse ici — c'est-à-dire en tant qu'elle oscille entre le dicible et l'indicible — a d'abord lieu dans les proportions exprimées *dans* chacun de ces rapports. Et en un second temps, elle a aussi lieu dans les proportions qui s'établissent *entre* ces rapports eux-mêmes. Le récit d'une maladie qui emporte son personnage sera triste, mais celui d'une épidémie qui menace l'humanité risquera plutôt de basculer dans le thriller d'anticipation. Dans les deux cas le rôle, voire les objectifs de la médecine s'avèreront tout à fait différents, même si les données (corps ; maladie ; cure), et la violence (souffrance ; menace ; mort) restent les mêmes. Voilà un premier résultat découlant de la notion de proportion : la violence n'a plus besoin d'être départagée et de choisir son camp entre celui de l'esprit et celui du corps, entre

² Alexandre Gefen, « Le projet thérapeutique de la littérature contemporaine française », *Contemporary French & Francophone Studies*, 20 :3, 2016, p. 420-427. Frédéric Worms, *Revivre : Éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris, Flammarion, coll. « champs essais », 2015 [2012] ; Emmanuel Bouju & Alexandre Gefen (dir.), *L'émotion, puissance de la littérature?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013 ; Jean-Charles Darmon, *Littérature et thérapeutique des passions : La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011 ; Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

la représentation et la guérison. Notons qu'il n'y a rien là de particulièrement neuf, puisque ce n'est qu'un faible écho des conceptions philosophiques fameusement irréconciliables de Descartes et de Spinoza : la première envisageant les deux substances distinctes du corps et de l'esprit, la seconde une substance unique et infinie³. Mais comment réarticuler concrètement ce rôle de la proportion avec la démarcation restreinte et spécifique que nous avons identifiée entre la littérature et le domaine médical?

Il faut revenir à notre définition de la médecine telle que celle-ci concerne le maintien de l'équilibre des corps. La médecine a depuis longtemps rencontré un point commun avec la littérature grâce à l'idée harmonieuse de thérapie. Ce que partagent le travail du médecin et celui de l'écrivain est le souci de maintenir l'individu dans une homéostasie aux frontières statistiques mais néanmoins efficace. En ce sens la thérapie est ce qui ramène, et maintient, le patient dans le cercle de ce qui est compréhensible et communicable pour lui et pour les autres. C'est à cela qu'on se réfère d'abord en parlant de la santé. Les limites de cette homéostasie peuvent varier quelque peu. Mais ses dimensions – plus précisément : ses proportions – doivent rester compréhensibles. Comme l'établissait George Canguilhem : « normal et pathologique n'ont aucun sens à l'échelle où l'objet biologique est décomposé en équilibres colloïdaux et en solutions iodisées. » (Canguilhem, 2013, p. 86) La normalité de la santé n'est jamais donnée, mais elle devient vite partagée dès qu'on accepte la convention de proportions qui la fonde. Ainsi du système décrit jusqu'ici où littérature et médecine trouvent leur équilibre en s'échangeant le dicible et l'indicible de la violence. Autant

³ Antonio Damasio a eu une influence importante dans la reconduction de cette opposition classique au sein du discours sur la médecine contemporaine. Antonio Damasio, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Penguin, 1994 ; Antonio Damasio, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, New York, Harcourt, 2003.

l'individu qui ne lit pas ni n'écrit est en santé du moment que son corps s'épanouit, autant l'écrivain qui écrit est lui aussi en santé même si son corps est malade. Et quand l'écriture et la parole ne tiennent plus, la médecine intervient dans sa pratique soit pour rétablir l'homéostasie, soit pour annoncer la mort.

C'est précisément cela qui s'est brisée à notre époque de systématicité accrue, cette harmonie de l'individu littéraire et du maintien de la santé. Pourquoi ? Parce que la médecine dorénavant, on l'a dit, c'est avant tout le système de santé. Différence non négligeable pour celui qui en devient le sujet, ou l'objet. Suivant cela la réponse à la question posée en ouverture, à savoir s'il existe des objets dans le domaine de la santé dont les proportions les rendent insaisissables pour la pensée littéraire, serait oui. Du moins si on accepte de suivre la leçon prodiguée par les philosophes néo-réalistes comme Bruno Latour (2011) avec son principe d'irréduction, Quentin Meillassoux (2013) avec ses fictions hors-sciences, et surtout Timothy Morton (2013) avec son concept d'hyper-objet. Mais il faut ajouter que ces objets disproportionnés n'appartiennent pas davantage – n'appartiennent *plus* devrions-nous dire – aux mondes de la science. L'hyper-objet proposé par Timothy Morton l'illustre le mieux. Il existe en l'absence du monde qu'il a lui-même contribué à faire disparaître. Il n'est appréhensible que par ses effets. Et il semble « exister dans un système causal à la Hume où nous n'avons que des associations, des corrélations, et des calculs probabilistes pour nous appuyer. » (Morton, 2013, p. 39. Je traduis) Dans ce contexte il n'y a, derechef, plus de démarcation entre la littérature qui fouille l'âme et la médecine qui prend son relais quand les choses tournent mal.

Qui plus est, l'indicible se voit également invalidé. La médecine comme système et comme gestion est en passe de devenir elle-même un hyper-objet dont les proportions sont

incompatibles avec le récit des souffrances corporelles de l'individu. La pensée littéraire doit s'adapter à ce nouvel état de fait. C'est le cas par exemple avec le roman très remarqué de Maylis de Kérangal, *Réparer les vivants*, en 2014, qui est la mise en scène d'une transplantation cardiaque sans héros particulier, dont le personnage principal, si l'on veut, se situerait quelque part dans tout ce qui circule entre le corps atomisé du donneur et le corps en suspens du bénéficiaire. Plutôt qu'un projet esthétique comme ce pouvait être le cas avec les avant-gardes, c'est désormais la notion de proportion elle-même qui peut entraîner le dépassement des formes d'écriture focalisées sur le personnage et les structures narratives organisées autour de la pensée individuelle afin de créer une proximité inédite entre le monde fictionnel et l'expérience de la réalité. L'importance du microscopique et du macroscopique devient capitale dans les œuvres aujourd'hui à même de faire ressentir un tel vertige.

L'exemple de Heather O'Neill et de Rawi Hage

Afin de mieux illustrer ce qui précède, passons à deux brefs exemples de romans dont l'action se déroule à Montréal. Au lieu de s'attacher à la pratique médicale au sens traditionnel, ces romans font se dessiner l'ombre d'un système de gestion de la santé qui infiltre les vies et les influencent jusque dans leurs formes. Ces deux romans québécois publiés en 2006 et 2008 sont *Lullabies for Little Criminals* de Heather O'Neill et *Cockroach* de Rawi Hage.

Dans le premier, une enfant grandit entre l'univers interlope de son père junkie et celui des maisons d'accueil pour délinquants d'âge mineur en périphérie de Montréal. Pour survivre, elle ne se raconte pas des histoires d'évasion ni de bonheur romantique. Elle essaie plutôt de mesurer le degré d'adéquation des autres enfants des centres d'accueil et de la rue avec les idées de « crime » et de « criminel » auxquelles elle s'identifie sans rien y comprendre. Le résultat est charmant, en même temps que tout à fait sinistre. Difficile de

parler de résilience à propos de la petite héroïne de O'Neill car son système de compréhension du monde est basé sur un mélange d'ignorance et de fabulation dont les proportions, si elles venaient à changer, pourraient tout faire se rompre. Baby (c'est son nom) n'a pas l'impression qu'elle est malade, physiquement ou socialement. Et pas non plus qu'elle est prise en charge par un système gestionnaire et aveugle, malgré que ça soit absolument le cas. Qui plus est, elle se trouve mieux à la fin du roman qu'au début, et ce malgré son père qui meurt d'overdose devant elle. Elle n'est pas mieux parce qu'elle aurait « intégré » la société. Ni parce qu'elle aurait adopté un code éthique différent. Elle est mieux parce qu'à force de temps, elle a *compris* le système de santé dans lequel sa vie est prise. Comment cette compréhension s'exprime-t-elle ? Dans la réalisation qu'il n'existe pas de hiérarchie entre les choses, mais seulement des proportions. Les centres d'accueil se valent (les géographies urbaine et périurbaine de Montréal sont d'ailleurs à peine présentes dans le récit), les souffrances s'amplifient ou diminuent suivant des causes incongrues, et les joies clignent au gré des circonstances. Heather O'Neill a moins écrit un roman sur la « dure réalité de la rue » qu'elle n'en a écrit un sur la préadolescence comme un univers dont les proportions peuvent, sans les équivaloir, à tout le moins résister à celles de l'appareil de gestion de l'hygiène sociale. *Lullabies for Little Criminals* est un livre habité par une espèce de joie spinoziste.

Le second roman s'ouvre sur le dilemme d'un immigrant libanais anonyme qu'un suicide raté a conduit, par décret de la cour, dans le cabinet d'une psychiatre de Côte-des-Neiges pour une thérapie payée par le gouvernement provincial. Dans la scène d'ouverture, il ne se demande plus du tout s'il devrait vivre ou mourir, mais plutôt s'il devrait ou non voler le rouge à lèvres dans le sac à main de la psychiatre ; ce qu'il fait deux pages plus loin avant

de sortir dans la rue enneigée. *Cockroach* de Rawi Hage est un monologue intérieur auquel on ne peut guère prêter confiance tant le personnage nous semble de mauvaise foi. Mais on s'aperçoit bientôt que cela n'a *aucune importance*. La vraie matière du texte tient aux conditions dans lesquelles le personnage est contraint de ne s'adresser qu'à lui-même. Il habite la grande pauvreté de Montréal avec une logique de guerre civile : rapt, butin, troc, cyclothymie émotionnelle, méfiance, bouffées de camaraderie disproportionnées. Il désire toutes les femmes qu'il rencontre indépendamment de leur statut ; il n'a pas d'égard pour les conventions de politesse, et encore moins pour la propriété privée puisqu'il s'imagine en coquerelle rampant la nuit chez les gens (chez sa psychiatre surtout) afin d'y dérober des objets. Au bout d'un certain temps, on se rend compte que ces incursions nocturnes ont lieu pour vrai. On se rend compte d'une autre chose aussi, une chose qui est peut-être la vraie force de l'écriture par ailleurs très violente de Rawi Hage. À l'encontre de son impression initiale, le lecteur se rend compte, un peu choqué, que la mauvaise foi est, précisément, ce qui fait défaut à l'univers de *Cockroach*. Tout ce qui s'y dit est dit au premier degré. Il n'y a pas d'*arrière-pensées*.

Encore une fois, la leçon est qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les choses, seulement des proportions. Mais Rawi Hage complexifie l'affaire. Le retour réflexif qui est la prérogative du lecteur n'existe pas sur un autre plan plus élevé et plus calme où la pensée accueillerait le contenu du roman comme la représentation de telle ou telle violence, de telle ou telle injustice à réparer. Il n'a pas d'autre plan. Il n'y en pas la possibilité. Les minuscules tours et détours sordides empruntés de nuit dans les logements des autres par l'être-coquerelle fantasmé en avatar du narrateur sont certes considérablement plus petits que les ramifications opaques du système bureaucratique de santé mentale qui s'occupe de son destin civique à

Montréal. Mais, et c'est là toute la nature de la violence du roman, ils ne sont pas d'une *autre nature*. Ni l'un ni l'autre n'instaure de séparation entre l'esprit déclaré malade et le corps potentiellement criminel du protagoniste. Partant, ils ne constituent pas des façons fondamentalement différentes d'engager le corps déclaré malade sur le chemin de sa guérison.

Le personnage de *Cockroach* est-il mieux à la fin du livre ? La question n'a cette fois pas de sens. Les critères du « mieux » sont produit par le système de santé qui l'a pris en charge et qui n'est pas meilleur ni moins bien, mais juste plus vaste et en rapport avec d'autres hyper-objets comme par exemple l'idée de « population migrante » ou de « patients en réhabilitation ». Le personnage, lui, n'a pas autre chose que son discours autocentré dépourvu de filtre et la mémoire de la guerre (elle-même un hyper-objet) qui l'a vu naître. Le livre se referme sur une scène de grande violence mais sans catharsis aucune ; un couteau est brandi, des coups de feu sont tirés, du sang est répandu. Or le personnage pourrait hésiter entre aller se pendre ou prendre un café à la page suivante, s'il y en avait une, que nous n'en serions pas surpris outre-mesure. Pourtant il n'est pas fou, ni amoral. De fait, dans les deux romans donnés en exemple la violence n'est pas excusée par un nihilisme ou une relativisation des valeurs tous azimuts. Ce sont des romans violents parce qu'ils nous forcent à regarder par un seul bout de la lorgnette : celui de l'individu et de ses proportions qui ne correspondent plus à celles du monde de la santé physique ou mentale. On peut dire, sans exagérer, que la société n'existe pas dans les livres de O'Neill et de Hage. Des jeux de proportions monstrueux l'ont remplacée ; et ils ont également remplacé le destin « biographique » traditionnel des personnages. Le seul dénominateur commun qui subsiste est que tout cela demeure médicalisable, labelisable, institutionnalisable. Le corps de Baby, dans une scène effarante,

est détaillé à partir des gestes qu'elle croit devoir faire en se prostituant. Quant à *Cockroach*, il résiste à la déconstruction psychanalytique en se donnant comme on l'a vu les traits physiques d'un cloporte. C'est horrible, certes, mais pas étranger à la logique de leur monde. *Lullabies for Little Criminals* et *Cockroach* sont des histoires où la violence des proportions se substitue à l'ordre rassurant de la santé littéraire selon laquelle le corps et l'esprit n'ont pas besoin d'être réunis dans l'expérience de l'écriture ou de la lecture. Chez O'Neill et Hage, le corps et l'esprit au contraire ne peuvent pas être séparés. Ce sont deux textes dont les raisons premières et dernières tiennent dans les mesures variables entre le corps littéraire d'un personnage et le corps institutionnalisé d'un patient.

Pour conclure on ajoutera qu'il faut éviter d'appeler résilience l'inconscience de leur condition sociale « pathologique » chez les personnages de O'Neill et Hage. Cela est resté informulé jusqu'ici, mais il apparaît que cette inconscience entre en conflit avec les éthiques du *care* dont on aurait pu attendre la caution théorique afin d'appuyer l'ensemble des considérations précédentes⁴. Georges Canguilhem, encore une fois, peut nous aider à trouver l'ouverture qui manque dans ce cas entre résilience et éthique du *care*. Dans *Le normal et le pathologique*, il écrit :

Le normal, en matière biologique, ce n'est pas tant la forme ancienne que la forme nouvelle, si elle trouve les conditions d'existence dans lesquelles elle paraîtra normative, c'est-à-dire déclassant toutes les formes passées, dépassées, et peut-être bientôt trépassées. (Canguilhem, 2013, p. 120)

Il y a dans cette remarque l'idée d'un corps non seulement en partie affranchi de son milieu, mais aussi affranchi de son histoire individuelle. La normalité médicale (la santé) n'est pas

⁴ Voir par exemple les ouvrages-synthèse : Marian Barnes, Tula Brannelly, Lizzie Ward, & Nicki Ward (dir.), *Ethics of Care : Critical Advances in International Perspective*, Bristol, Policy Press, 2015 ; Patricia Paperman & Sandra Laugier, *Le souci des autres : Éthique et politique du care*, Paris, EHESS, 2011.

le métadiscours qui correspondrait avec le récit de soi en littérature. Il y a des moments de « crise », dans nos vies individuelles, qu'on peut réarticuler à cette lumière, c'est-à-dire à la lumière des changements perçus comme violents dans la santé mais qui correspondent en vérité à des fluctuations (et non des crises) dans le processus infini d'adaptation du vivant en tant qu'il s'humanise en nous. Toutefois ce qui était net pour Canguilhem au niveau du vivant et de la « matière biologique » entraîne une série de questions pour nous. Dans la narration de soi, ces bouleversements proportionnels de la santé influencent comment la mécanique du récit ? Sont-ils seulement compatibles avec l'histoire personnelle ? Et enfin, nos organes et les différentes homéostasies qui constituent notre organisme – car il y en a plusieurs – ont-ils quoi que ce soit de racontable, puisqu'ils n'existent pas suivant la même temporalité ? Le dicible et l'indicible qui ont servi au début de ce texte à souligner comment notre conception classique de la littérature s'accommodait de la violence avec l'appui de la santé était en fait une opposition de surface. On voit maintenant que la véritable distinction d'échelle entre la violence propre au littéraire et la violence propre au médical est tout simplement l'idée de biographie, c'est-à-dire le besoin que nous avons d'un récit de vie minimal, d'un cadre narratif pour concevoir le soi. Besoin qui pour la pensée littéraire donne la véritable mesure de son harmonisation classique avec la santé. En effet ramener vers le *mieux*, dans ce cadre-là, signifie ramener à la littérature, oui, mais plus fondamentalement à la biographie : c'est-à-dire à l'assurance que notre intelligence narrative, dont tant de valeurs découlent, n'est pas atteinte. Or devant les hyper-objets de notre contemporanéité, et devant le fait qu'il nous faut en toute honnêteté penser ceux-ci sur le plan de nos vies, il est permis de craindre que cette époque de la « santé littéraire » ait pris fin.

Bibliographie

- BARNES, Marian, Tula BRANNELLY, Lizzie WARD, & Nicki WARD (dir.) (2015), *Ethics of Care : Critical Advances in International Perspective*, Bristol, Policy Press.
- BOUJU, Emmanuel & Alexandre GEFEN (dir.) (2013), *L'émotion, puissance de la littérature?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- CANGUILHEM, Georges, (2013 [1950]), *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF.
- CASEY, Nel (dir.) (2002), *Unholy Ghost : Writers on Depression*, New York, Perennial.
- DAMASIO, Antonio (1994), *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Penguin.
- DAMASIO, Antonio (2003), *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, New York, Harcourt.
- DARMON, Jean-Charles (2001), *Littérature et thérapeutique des passions : La catharsis en question*, Paris, Hermann.
- DE KÉRANGAL, Maylis (2014), *Réparer les vivants*, Paris, Verticales.
- GEFEN, Alexandre (2016), « Le projet thérapeutique de la littérature contemporaine française », *Contemporary French & Francophone Studies*, 20 :3, p. 420-427.
- HAGE, Rawi (2008), *Cockroach*, Toronto, House of Anansi Press.
- JUDT, Tony (2010), *The Memory Chalet*, New York, Penguin.
- LATOUR, Bruno (2011 [1984]), *Pasteur : guerre et paix des microbes*, suivi de *Irrédctions*, Paris, La Découverte.
- LAUGIER, Sandra (dir.) (2006), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF.
- MEILLASSOUX, Quentin (2013), *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Paris, Éditions Aux Forges de Vulcain.
- MORTON, Timothy (2013), *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NANCY, Jean-Luc (2003), *Au fond des images*, Paris, Galilée.
- OGIEN, Ruwen (2017), *Mes mille et une nuits : La maladie comme drame et comme comédie*, Paris, Albin Michel.

O'NEILL, Heather (2006), *Lullabies for Little Criminals*, Toronto, Harper Perrenial.

PAPERMAN Patricia et Sandra LAUGIER (2011), *Le souci des autres : Éthique et politique du care*, Paris, EHESS.

SOLOMON, Andrew (2001), *The Noonday Demon : An Atlas of Depression*, New York, Scribner.

ST-GERMAIN, Philippe (2017), *La greffe de tête*, Montréal, Liber.

STYRON, William (1990), *Darkness Visible : A Memoir of Madness*, New York, Vintage.

WEIL, Simone (1999), *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto ».

WORMS, Frédéric (2015 [2012]), *Revivre : Éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris, Flammarion, coll. « champs essais ».

Notice biobibliographique

Daniel Laforest est professeur titulaire à l'Université de l'Alberta. Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre littérature et humanités médicales. Il est auteur de *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire* (XYZ, prix Jean-Éthier-Blais 2011), et de *L'âge de plastique. Lire la ville québécoise contemporaine* (Presses de l'Université de Montréal 2016). Il a également co-dirigé *Literary Narrative, the Biomedical Body, and Citizenship in Canada* (PULIM 2016, avec G. Clermont et B. Rouby), et *Inhabiting Memory in Canadian Literature* (UofA Press 2017, avec B. Authers et M. Snauwaert). Il a été chercheur titulaire de la Chaire en études canadiennes aux Universités de Poitiers et de Limoges, ainsi que professeur invité du programme *Medicine and the Muse* au Center for Biomedical Ethics de l'Université Stanford aux États-Unis.

Dé/construire les royaumes. L'idée de résistance dans *Royaume scotch tape* de Chloé Savoie Bernard, suivi d'un entretien avec l'autrice

Marie-Andrée Bergeron

Université de Calgary

Résumé

Cet essai vise à amorcer une réflexion autour du premier recueil Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape* (2015). On y relève notamment une filiation entre l'esthétique de Savoie-Bernard et celle de certains textes contre-culturels. L'analyse est suivie d'un entretien avec l'autrice où elle parle de ses influences, de leurs interactions et de sa démarche poétique. Chloé Savoie-Bernard est déjà l'une des voix littéraires féministes les plus remarquées de sa génération.

Abstract

This essay aims to initiate a reflection on the first collection Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*. In particular, we note a filiation between the aesthetics of Savoie-Bernard and that of certain counter-cultural texts. The analysis is followed by an interview with the author where she talks about her influences, their interactions and her poetic approach. Chloé Savoie-Bernard is already one of the most remarkable feminist literary voices of her generation.

« Mon amour, je ne guérirai jamais si tu me fourres dans ma blessure ». Ainsi s'ouvre le recueil de Chloé Savoie-Bernard. Les mots de Josée Yvon, figure phare du mouvement contre-culturel québécois, féministe pour le moins ambiguë, résistante aux modes d'expression normés, ces mots, donc, nous permettent d'entrée de jeu de saisir le type de lecture que nous sommes appelé.es à faire en ouvrant le premier recueil de Chloé Savoie-Bernard, mais peut-être aussi surtout le propos du recueil contenu dans cette citation. Si Biron, Dumont et Nardout-Lafarge mentionnent que chez « Josée Yvon, l'influence contre-culturelle se fond dans un féminisme agressif » (p. 489), il me vient à moi aussi l'idée d'associer d'emblée ces mêmes concepts (ceux de contre-culture et de féminisme agressif) aux poèmes recueillis dans *Royaume Scotch tape*. Éclaté, rempli de références à la culture populaire et à la culture savante, ce dernier présente une écriture sans compromis qui soutient un propos éminemment politique. C'est une lecture politique de l'œuvre qui permet de la penser comme une résistance. En fréquentant le « Royaume scotch tape », il m'est apparu en effet que tout comme ses camarades adeptes des plaisirs du Québec underground contre-culturel, le je-lyrique s'oppose – il résiste – en tout premier lieu à la doxa menant une société qui reconduit la norme, les privilèges et aussi, nécessairement les oppressions ; il s'oppose à une société-spectacle (ou cirque) menée au rythme des discours hypocrites qui ne tarissent pas et dissimulent le vrai, le sincère, polissant sous un vernis brillant l'aliénation des classes

populaires, l'hégémonie des dominants. Il s'agit d'une désacralisation, s'il en est, de nombreux rites de passages à travers des poèmes où le « je » s'amplifie en passant par l'aspect collectif, le commun, de l'imaginaire social :

des parents séparés
du sextage
de la consanguinité
l'enlèvement parental
être l'autre fille
alesse
des mères dépressives
yoopa
des relations à distance
pas se faire rappeler
tinder
du sexe anal
la vitre du char fermé et la petite dedans au soleil
youporn

ça ne fait pas des enfants forts (Savoie-Bernard, 2015 : 21)

Le poème ne présente pas de « je », mais cela ne gomme pas néanmoins le caractère personnel des considérations. Se présentant sous forme de constat lucide, la chute du poème nous laisse comme suspendus à l'idée –urgente– du changement radical et d'un retour à la communauté *réelle* (par opposition peut-être à virtuelle). Et les considérations intimes croisent des éléments bien inscrits dans notre l'imaginaire collectif contemporain. YouPorn, Tinder, sextage : autant de mode de rapprochements qui sont présentés ici comme des raisons de se sentir seuls. Les références à la culture populaire permettent par ailleurs aussi de comprendre, semble-t-il, les dynamiques de production d'hégémonie en plus d'identifier les canaux par lesquels les discours dominants se rencontrent, se reconduisent puis se renforcent et par lesquels, aussi les discours racistes transitent parfois :

de whitney houston
une prestance
de fefe dobson le profil
ou est-ce la forme du visage

overhead in montreal mon corps
échangé comme une carte pokémon

hey macy gray me lance
le vendeur d'une boutique de vêtements
pour me saluer
je demande du feu à un garçon debout
à quelques pieds de la porte de chez baptiste
sur masson
with your yellow coat your curly hair
you are the twin
oui l'exacte jumelle me dit-il
la copie conforme of that actress you must see
the movie she made with arnold
i think her name is rae
devant la brasserie dans les rues du plateau
on m'a crié hey are you rihanna's sister
or something

en plein dans le mille champion i am something
i am what is left
i am the dust of those stars
i am what is fading ce qui s'efface
dans le carton-pâte
de mon royaume de papier glacé

je suis cela
je suis ce qui s'éteint dans mon visage
lorsqu'il réverbère
d'autres visages (Savoie-Bernard, 2015, p. 52-53)

Ici, le poème fait apparaître et subvertit les filiations imposées (à Macy Gray, Whitney Houston, Rhianna) au profit de la revendication d'un devenir sujet que permet la prise de parole poétique et le potentiel agentif qu'elle présente. Pour défaire les nœuds de l'aliénation, pour y résister même, le discours de Chloé Savoie-Bernard investit les clichés de sa (notre)

génération, elle déboulonne les mythes au profit d'une vérité crue, parfois difficile, parfois insoutenable, comme celle d'être exotisée, assimilée aux images de femmes dont nous sommes bombardés. Ainsi, le je-lyrique ou ici la femme noire qui porte la parole, est présentée à la lumière de son « impossible » singularité, dans une sorte de jeu de miroirs qui dépossède le sujet de sa propre image au profit de celle, médiatique, de quelques vedettes – mêmes malheureuses, mêmes mortes, comme dans le cas de Whitney Houston par exemple. Les potentialités de l'avenir ne se déclinent pas de manière à former éventuellement un horizon ouvert, mais bien pour signifier la présence hautement restrictive des représentations genrées et racisées.

Si les possibilités de rédemptions ne sont pas présentées comme telles ici, elles ne sont pas néanmoins totalement absentes du recueil.

on fourre c'est beau ça me fait du bien

suspendre mes fins du monde
aux crochets de bondage
qui tendent ta peau
je les reprendrai en sortant mes désastres de conne

fais un vœu pour chaque marque imprimée
jusqu' à la moelle

pour l'instant me faire une niche
quelque part dans ta beauté
me terroriser en toi
comme une chienne

c'est pas une danse funèbre
la joute de nos peaux
pas une petite mort
mon sexe qui se contracte
quelques secondes

me laisser éclairer
un moment seul

un moment seulement

on fourre c'est beau ça fait du bien (Savoie-Bernard, 2015 : 47)

L'amour, difficile, cruel, parfois, se pointe ponctuellement au fil du texte. Le bien-être dans l'intimité des corps partagés apparaît ici et là –parfois, pas toujours– comme la possibilité d'une rencontre réelle et sincère. Comme une brique à l'édifice des royaumes à reconstruire, faisceau perçant l'imagerie *trash* de Chloé Savoie-Bernard, et ce, même si la violence qu'on trouve dans *Royaume scotch tape* n'épargne pas non plus les pages moins troubles, plus sereines, où l'orgasme, par exemple, est salvateur. Mais à la virulence du sentiment amoureux se couple aussi une sexualité parfois débridée, aussi bien des déceptions et tristesses profondes. L'expression de ces désirs et expériences constitue aussi un acte politique, féministe. En fait, le texte nous porte à résister plus chaque vers, chaque page, chaque inconfort devant le dévoilement des vérités évoquées, car d'une vision désemparée du monde, sans doute tire-t-on aussi l'amour et les espoirs de jours meilleurs.

*

Chloé Savoie-Bernard est d'ores et déjà l'une des voix les plus remarquées de sa génération. L'accueil critique de son premier recueil, publié en 2015, Royaume scotch tape, a été favorable au rayonnement de son discours féministe, indéniablement incorruptible, sensible et surtout nécessaire à l'établissement d'une nouvelle éthique de la communauté.

Q : Il est possible d'attribuer une portée féministe à votre discours. Par quels thèmes transitent-ils, mis à part celui de l'avortement ?

CSB : J'ai eu envie de faire un devoir de mémoire vis-à-vis de plusieurs textes phares de la littérature féministe québécoise, en amalgamant à mes poèmes des citations de *La nef des sorcières* ou des *Fées ont soif*, par exemple. En les réutilisant à même mes textes, en me les appropriant, j'ai eu envie de faire voir que les propos qu'ils véhiculent restent contemporains. Dans « Mes sœurs sont des perles irrégulières », je nomme aussi des femmes écrivaines célèbres, que l'histoire a retenues, comme Sylvia Plath, Virginia Woolf, Nelly Arcan, qui ont exploré dans leurs écrits une certaine souffrance. Des écrivaines qui avaient une lucidité à fleur de peau, dont les vies et les œuvres se recoupent. Je me dis souvent que nous partageons beaucoup, et que j'aurais eu envie d'être leur amie. Dans ce poème, je parle d'elles mais aussi d'une femme beaucoup moins connue, Fabbie Barthélémy, qui écrivait entre 2005 et 2010 dans des quotidiens montréalais, et qui s'est enlevée la vie. Elle était un peu plus vieille que moi, et je la lisais. Dans *Royaume scotch tape*, j'ai eu envie de réunir ces femmes-là dans une communauté, et là où surgissent des solidarités nouvelles qui ne sont possibles que dans la littérature, je vois un geste féministe.

En outre au travers des liens intertextuels, cette solidarité, je voulais également l'explorer de manière thématique. Je parle beaucoup de « sœurs » dans *Royaume scotch tape* ; je souhaite interroger cette catégorie, ne pas prétendre que la sororité est immanente. Je souhaite plutôt souligner qu'il est impératif de se demander de quoi parle-t-on quand on dit « je » et quand on dit « nous », au féminin.

Q : En quoi la crudité du langage vous sert-elle à nommer les choses? De quelles manières cette crudité du langage établit-elle le rapport entretenu par le sujet lyrique au réel ?

CSB : Je parle cru, j'écris cru parce que je cherche à être lucide par rapport à ce que je nomme ; je ne sais pas si je crois que l'on peut véritablement « être authentique » tant j'ai l'impression que notre authenticité, comme le reste, est conditionnée et travaillée par un ensemble de paramètres. Tout de même, j'ai un souci du mot juste et une très grande envie d'être précise dans mon écriture. Alors, si mon instinct me dit que je dois écrire « fourrer », je le fais sans trop d'état d'âme. C'est une question de sémantique, « fourrer », ce n'est pas « baiser » ni « faire l'amour », c'est un verbe qui décrit une réalité très particulière.

Q : Parlant d'héritage, quelle place accordez-vous à celui de la contre-culture et à l'idée « révolution U.T.O.P.I.Q.U.E » ? Et à celui des écrivaines féministes ?

CSB : Parmi ceux qu'on a associé à la contre-culture, l'écrivaine que j'ai le plus lue est Josée Yvon. J'aime sa langue qui n'est pas mélodieuse, qui est comme cassée, désaccordée. C'est un peu difficile pour moi d'évaluer exactement comment elle m'influence, mais elle le fait assurément. Par ailleurs, j'ai beaucoup lu plusieurs écrivaines féministes, France Théoret, Nicole Brossard, mais aussi Carole David, par exemple. Elles sont des influences importantes pour moi, tant au niveau de l'écriture que du parcours de vie, parce qu'elles ont mis l'écriture au centre de leur existence, et qu'elles continuent à le faire.

Q : Le rapport trouble à l'enfance nous donne à penser qu'il s'agit là d'un royaume à déconstruire en raison d'une fondation gangrenée, sur laquelle on ne peut rien construire. Pouvez-vous commenter un peu cette assertion ?

CSB : L'enfance dans *Royaume scotch tape* est montrée comme le premier lieu où on se fait asséner une identité, comme dans le poème « i put a spell on you », où on dit à la voix

énonciative que « toutes les fées se sont penchées sur [s]on berceau ». Comment arriver à être soi-même alors que l'on se fait dire qui l'on est par d'autre ? Cela commence dès le tout début...il y a aussi tout ce qui est déterminé par la filiation, alors que la famille, les pères, les mères, les tantes, sont autant de présences qui sont convoquées au fil des poèmes. Comment contourner leurs exigences ? Je ne crois pas que les poids de l'enfance, de la filiation empêchent véritablement de construire « une chambre à soi », mais il faut d'abord tout remettre en question, tout briser, pour être en mesure de revoir ce qu'on a envie d'être parmi les décombres de ce qui est imposé. Dans l'univers de ce recueil, on cherche donc à briser ce qui nous est donné d'avance afin de le reconfigurer, de le recycler.

Q : Vous faites un doctorat en études littéraires à l'Université de Montréal, sur la poésie féministe des années 1970 au Québec. De quelles manières votre étude approfondie de ces textes influence-t-elle votre création ?

CSB : Je me sens vraiment très proche de la poésie féministe des années 1970 ; jusqu'à maintenant, je crois que ce sont les lectures dont je me sens le plus près. Il y avait quelque chose d'à la fois désespéré chez ces femmes, et aussi quelque chose de souvent ludique. Elles étaient des intellectuelles, et elles étaient entières, avec une foi qui est moins possible aujourd'hui alors que nous sommes toujours un peu dans le « lol » et l'autodérision...J'aime bien rire de tout comme je le fais mais je suis nostalgique d'un temps que je n'ai pas connu, celui des vraies disputes intellectuelles, où la vie et l'œuvre faisait davantage un nœud. Elle avaient un grand désir de réfléchir ensemble, d'observer ce que le commun permettait de constituer, ou pas, et de figer ces réflexions par écrit, que ce soit dans *La théorie, un dimanche* ou dans *Retailles*. Je suis admirative de voir comment ces écrivaines ont pu conjuguer la

production littérature romanesque et poétique à la réflexion théorique, dans des formes qui leur sont propres. Leurs œuvres ont énormément à nous apprendre et il est temps que la critique universitaire y revienne.

Q : Selon vous, vos lectures et votre expérience, comment se porte la poésie au Québec ?

CSB : La poésie québécoise se porte particulièrement bien : il y a beaucoup de poètes qui font des choses très différentes les uns des autres, et il y a plusieurs maisons d'édition qui portent ces mêmes poètes à bout de bras. Ne manque plus à la poésie québécoise que des lecteurs en dehors des universitaires et des poètes eux-mêmes, et ce sera A+.

Q : Dans Le récit de soi, Judith Butler mentionne : « Aussi, lorsque je rends compte de moi par le discours, mon moi vivant n'est jamais vraiment porté par ce discours. Mes mots s'effacent à mesure que je les livre, interrompus par le temps d'un discours qui n'est pas identique à celui de ma propre vie. Cette "interruption" remet en cause le sens du compte-rendu de ma vie qui ne serait fondé que sur moi seul, puisque les structures rendant ma vie possible appartiennent à une socialité qui me dépasse. » Il me semble que cette « socialité fondamentale » dont il est impossible de se départir oriente juste notre compréhension de votre recueil, car il renseigne sur l'identité du sujet. Comment tout cela s'est-il joué à l'heure de l'écriture ?

CSB : Au fond les propos de Butler rendent compte, me semble-t-il, de l'impossibilité d'écrire notre vie au moment exact où elle se déroule ; l'écriture demande un temps d'arrêt nécessaire, même celle qui se fait au jour le jour, comme lorsqu'on tient un journal intime. C'est dans cette pause nécessaire à l'écriture que se reconfigurent certains propos. Bien

entendu, je me reconnais dans la distanciation d'avec sa petite histoire que supposent les récits de soi comme Butler l'entend. J'ai encore lu dernièrement dans une critique de *Prague*, de Maude Veilleux, un roman autofictionnel, qu'il était narcissique. Évidemment, ce n'est pas parce qu'on parle de soi, à partir de ses propres expériences, que l'ont est narcissique ! Quel poncif ! C'est épuisant d'avoir à réfuter ce type de propos encore aujourd'hui. *Royaume scotch tape* est tiré en partie de mes expériences : c'est parce que j'ai l'impression que des thématiques comme l'avortement, comme la sexualité, touchent à la fois à l'histoire personnelle et à l'histoire universelle que je les explore.

Bibliographie

BUTLER, Judith (2003), *Le récit de soi*, Paris, Presses Universitaires de France (pratiques théoriques).

SAVOIE-BERNARD, Chloé (2015), *Royaume scotch tape*, Montréal, Les éditions de l'Hexagone.

Notice biobibliographique

Marie-Andrée Bergeron est professeure de littérature québécoise à l'Université de Calgary où elle travaille sein de la division d'Études françaises et francophones. Elle a codirigé avec Yvan Lamonde, Michel Lacroix et Jonathan Livernois *Le dictionnaire des intellectuelles au Québec* aux Presses de l'Université de Montréal. Elle est membre du Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec et membre-associée du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Ses recherches actuelles concernent la prose d'idées féministe contemporaine.

Ethique et violence chez Audrée Wilhelmy

Marie-Hélène Larochelle

Université York

Résumé

Plusieurs fils pourraient être tirés des textes d'Audrée Wilhelmy. Le roman est un jute rêche et dense, mais fragile : quand on tire un brin c'est tout l'ensemble qui s'effiloche. La sélection est délicate donc. Cet article-entretien propose de suivre le fils du féminisme, dans son rapport avec les théories du *Care*, sachant qu'il ne sera pas possible d'aller au bout sans créer quelques nœuds.

La fluidité de l'écriture va de pair avec un accueil inconditionnel de la nature. Il n'y a pas ici de sélection; la vague est aussi écume; le bois, fungus; l'animal, carcasse; le suave, puant. Chaque élément a sa place, joue un rôle dans cet organisme. L'animalité des personnages est ainsi une forme d'harmonie, un respect de l'instinct qui leur permet souvent de se fondre dans leur habitat. La nature est un accomplissement non pas une régression. En accepter la force, la dureté, l'ambition, est le propre des élus. Les personnages d'Audrée Wilhelmy sont tous des exceptions.

Des conditions de la lecture, c'est la sauvagerie et la vivacité qu'on retient. Que faire de ces femmes soumises qui se laissent battre, violer, tuer? Ces femmes qui ne fuient pas? Ces femmes qui se taisent? C'est cette violence brute du féminin que cet article souhaite comprendre. Le moment où le langage du corps est rendu à l'esthétique.

Abstract

Several threads could be drawn from the texts of Audrée Wilhelmy. The novel is a rough and dense, but fragile: when you pull a strand, the whole thing unraveled. The selection is therefore delicate. This article-interview proposes to follow the feminism pattern, in its relation to the theories of Care, knowing that it will not be possible to go to the end without creating a few knots.

The fluidity of writing goes with an unconditional reception of nature. Each element has its place, plays a role in this organism. The animality is a form of harmony, a respect for the instinct which allows to blend into habitat. Nature is an accomplishment not a regression. Accepting its strength, toughness and ambition is something that is chosen. Audrée Wilhelmy's characters are all exceptions.

Reading conditions are savagery and liveliness that is retained. What to do with these submissive women who let themselves be beaten, raped, killed? These women who don't run away? These women who are silent? It is this raw violence of the feminine that this article wishes to understand. The moment when body language is restored to aesthetics.

Plusieurs fils pourraient être tirés des textes d'Audrée Wilhelmy. Le roman est un jute rêche et dense, mais fragile : quand on tire un brin c'est tout l'ensemble qui s'effiloche. La sélection est délicate donc. Je propose de suivre le fils du féminisme, dans son rapport avec les théories du *Care*, sachant qu'il ne sera pas possible d'aller au bout sans créer quelques nœuds.

La métaphore du tissu n'est pas la mienne, c'est celle qui ouvre *Le corps des bêtes* :

Mie le fait encore. Elle chiffonne son esprit, elle imagine qu'elle tire une ficelle et qu'alors il sort par son oreille, il chatoie devant elle, malléable comme une retaille de tissu, elle le roule serré 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 forêt . (Wilhelmy, 2017, p. 11)

La poésie de Wilhelmy n'a pas d'âge. Elle est artisanat. Savoir-faire brut. Unique et intemporel à la fois. Et foncièrement féminin. Féministe. Comme le secret d'une grand-mère, comme le savoir-faire ésotérique qu'on transmet de mère en fille, son écriture crée ses propres filiations en resserrant une compétence à laquelle participe le lecteur.

Sans être une suite de *Oss*, son premier roman, *Le corps des bêtes* en reprend une héroïne, Noé, femme sauvage et muette, qui a maintenant une fille, Mie. Mie a douze ans. Elle découvre son corps et sa sensualité avec maturité et indépendance. Elle veut que son oncle la prenne comme une femme, comme une bête.

Entre les deux *Les Sangs*, récit poétique qui repensent la destinée des femmes de Barbe-Bleue, ici nommé Féléor, est construit d'une autre matière, mais n'est pas incohérent avec l'ensemble, au contraire, puisqu'il approfondit, en d'autres termes, des traits de l'esthétique de l'auteure que confirme le roman suivant.

Ces trois romans ont en commun de se construire autour de femmes fortes, violentes et indomptables. Ce choix en lui-même pourrait selon moi qualifier l'œuvre de féministe. Mais l'analyse est plus complexe ; nous le verrons. Suivons néanmoins ce premier fil, celui des femmes sauvages, pour voir jusqu'où il peut nous mener avant de se rompre.

Dans *Oss*, Noé était une enfant trouvée que les villageois de Oss violentaient sans que la détermination et l'entêtement de l'enfant ne soient abimés : « Elle se retourne, il n'y a rien de naïf dans ses yeux ; elle est grande, longue, mais elle n'est pas fragile » (Wilhelmy, 2011, p. 61). Noé se nourrissait de la peur qu'elle inspirait, transformait la violence à son endroit en une puissance qui l'élevait au-dessus de tous : « – Pourquoi tu aimais qu'il t'effraie ? Je ne comprends pas. Tu aimais ça avoir peur ? » (2011, p. 58)

Battue, séquestrée et violée, Noé n'en était pas moins celle qui dominait tous les hommes qui l'asseyaient. Capable de jouir de tous les assauts, elle traverse indemne le récit, si vivante qu'elle peut se réincarner dans une publication ultérieure. Dans *Les Sangs* non plus, malgré les apparences, les femmes ne sont pas vulnérables.

Je jouis en continuant mes exercices, sans me toucher, rien qu'en pensant ; je jouis de me trouver belle dans les yeux de l'homme imaginaire, et je jouis surtout de savoir que c'est dans la souffrance de tous mes membres que je suis vraiment désirable, quand les muscles sont tendus et le corps dessiné par l'effort. (Wilhelmy, 2013, p. 58)

Il serait faux de dire que les textes de Wilhelmy défendent ou réhabilitent ces attitudes de violence envers les femmes, mais ils les font exister : moins dans les domaines du narratif

que dans ceux du sensoriel d'ailleurs, ce qui est singulier pour des récits que l'on associe au conte. Pourtant, *Oss*, *Les Sangs* et *Le corps des bêtes* sont peu narratifs, les histoires en tant que telles ne sont pas résolues, progressent peu. Les récits évoluent en volutes ; à terme, en demeure des mouvements, une musicalité, plus que des types humains ou pire, une morale. Dans ces récits-croquis la narration est organique, on reçoit chaque épisode – les viols, incendies, noyades, morts – comme un coup, un vomissement, un mal de ventre, une égratignure. C'est que le style d'Audrée Wilhelmy a cette capacité de rendre l'horreur esthétique. Il y a, de fait, dans ses récits une musicalité qui permet d'accepter les pires événements. Le choix du vocabulaire, souvent vieilli, savant ou rare, détourne la narration de la violence évoquée. Le contexte privilégié, parce que les faits se déroulent dans un monde imaginaire, naturel et brut, favorise également cette réinterprétation des rapports de force.

C'est ici que la forme du conte lui offre une liberté tant spatiale que temporelle. Les univers sont les siens ; l'époque, une sorte de XIX^e siècle anachronique. Les contraintes sont ainsi réduites à celles qu'elle se crée. Les attentes de la représentation ne sont ni québécoises ni françaises ; les cités sont imaginaires, affranchies de normes sociales et culturelles. Dans ses croquis que l'auteure aime partager sur son blogue, les villes sont complexes, sinueuses ; dans le texte, on y voyage plus simplement. Le décor est malléable : on reconnaît la pierre, la plage, la terre, la fête foraine, et on tresse autour de ces lieux les souvenirs qui sont les nôtres – tant littéraires que réels – sans que le texte ne mette à mal ces associations.

Quand on l'interroge sur la place de son écriture aux côtés de celles d'autres jeunes auteurs québécois, elle répond :

Je pense que la génération d'auteurs qui émerge en ce moment en est une qui se décrit plus facilement par la négative. C'en est une qui s'est détachée de la question

identitaire. Dans les années 60 et 70, l'identité québécoise occupait l'essentiel du discours littéraire. Les décennies post-référendaires ont pour leur part été témoin du questionnement identitaire des minorités (littérature migrante, féministe, homosexuelle, etc.). La littérature contemporaine, celle de cette nouvelle génération mentionnée dans ta question, est marquée par un délaissement de cette question d'identification à une petite ou une plus grande communauté. Je pense que notre génération n'a plus besoin de la fiction pour revendiquer le droit d'exister au sein de telle ou telle collectivité.

Il est par ailleurs difficile de définir de grandes lignes qui caractériseraient cette génération d'auteurs comme nous l'avons fait avec les précédentes. Aucun type d'écriture ne domine la scène littéraire; les romans publiés depuis l'émergence des nouvelles maisons d'édition (je pense notamment à Alto, au Quartanier et au Marchand de feuilles, mais il y en a bien d'autres) mettent en scène toute sorte d'univers très différents les uns des autres; la langue même, qui va du joul au français international, est entièrement libérée des contraintes qui la régissait il n'y a pas si longtemps encore.

C'est difficile, donc, de dire que je m'identifie à une génération qui est caractérisée par la possibilité de faire absolument tout ce qu'elle veut. Je pense que, d'une certaine manière, je suis assez loin de ce qui est populaire présentement, parce que je ne joue pas avec la langue orale, et que ce que j'écris ne s'inscrit pas du tout dans un Québec réel ou fictif.

Même chose pour la question de l'envie de me distinguer : comme je ne ressens pas le besoin de faire *comme les autres*, je n'ai pas non plus un besoin aigu de faire *différemment des autres*. J'ai l'impression qu'en faisant simplement ce qui me plaît et ce qui me ressemble, je me creuse une place qui est la mienne, qui est celle qui me convient.

La fluidité de l'écriture d'Audrée Wilhelmy va de pair avec un accueil inconditionnel de la nature. Il n'y a pas ici de sélection naturelle ; la vague est aussi écume ; le bois, fongus ; l'animal, carcasse ; le suave, puanteur. Chaque élément a sa place, joue un rôle dans cet organisme. L'animalité des personnages est ainsi une forme d'harmonie, un respect de l'instinct qui leur permet souvent de se fondre dans leur habitat. Le retour à la nature est un accomplissement non pas une régression. En accepter la force, la dureté, l'ambition, est le propre des élus. Les personnages d'Audrée Wilhelmy sont tous des exceptions.

De fait, des conditions de la lecture, c'est la sauvagerie et la vivacité qu'on retient. Les contes traditionnels, on le sait, ont été édulcorés pour nos enfants jugés fragiles. Audrée

Wilhelmy, en ce sens, revient à la source : la violence, la brutalité, la cruauté humaine sans fards et sans explications, les pulsions destructives également, motivent ses récits.

Ainsi par exemple dans *Les Sangs*, les femmes connaissent les désirs meurtriers de l'ogre mais n'en sont pas moins séduites. Amoureuses au point de vouloir surpasser toutes les épouses passées et futures, elles usent de génie pour que leur assassinat soit inoubliable, inégalé et elles en contrôlent tous les paramètres, l'ogre devenant par un pervers renversement un outil plus qu'un acteur dans leur mort. Les femmes de Féléor se sacrifient pour le plaisir de l'homme, sorte de métaphore excessive de la sexualité, mais le don est consentant.

La violence dans *Les sangs* est ainsi moins dans le meurtre que l'ogre perpétue sur les femmes de sa vie, que dans la compétition qu'elles se livrent. C'est pour surpasser les autres femmes qu'elles acceptent de lui donner leur vie. Être inoubliable, mais surtout effacer les autres. La lutte est intemporelle : « Mais après qu'il m'aura tuée, aucune femme, ni riche, ni pauvre, ni belle, ni parfaite, ne pourra se mesurer à moi. Même pas vous à qui j'écris. Je serai la seule à occuper ses rêves. Personne n'y arrivera comme moi ». (Wilhelmy, 2013, p. 65)

Si la diégèse est plus rebondissante dans *Les Sangs* que dans *Oss* ou dans *Le corps des bêtes*, il n'en demeure pas moins que la puissance des sept femmes de Barbe-bleue tient davantage à leur esthétisation qu'à leurs actions. Femme-liane, femme-sorcière, femme-machine, les épouses sont des allitérations, elles sont belles comme le grondement du tonnerre, spectaculaires comme le sang qui coule, ou la plaie qui s'infecte : « Je caressai des dents la plante du pied et pressai ma langue sur l'orteil estropié [...] Puis mes dents trouvèrent une cloque ronde, pleine, que je fis éclater entre mes canines ». (Wilhelmy, 2013, p. 72)

Elles embrassent leurs inclinaisons même les plus funestes, et on sent que la démarche convient à l'auteure qui ne fait pas non plus de concessions, au nom d'un politiquement correct qui voudrait par exemple que triomphe une idéologie féministe univoque. Que faire de ces femmes soumises qui se laissent battre, violer, tuer ? Ces femmes qui se taisent ? Comment peut-on porter un regard féministe sur ces femmes violentées ?

Sur la monstruosité complexe de ses personnages, Audrée Wilhelmy explique :

On pouvait autrefois passer des heures dans les files d'attente des cirques, pour observer ce qu'on appelait alors les « monstres de foire ». Si le concept en lui-même soulève nombre de questions éthiques, il en dit également long sur le pouvoir d'attraction qu'exerce la « différence » sur l'Homme. Je pense que le dégoût éveille en chacun des pulsions très fortes, et suscite une fascination que le normal, le banal, le quotidien ou le beau ne peuvent pas déclencher. Dans l'optique de la monstruosité, je crois qu'il faut aborder les personnages de *Les sangs* de la même manière. Sans être séduisants – leur folie est trop sordide pour ça –, ils demeurent mystérieux parce que tellement différents de tout ce que nous sommes habitués de voir. Leurs actions surprennent et donnent parfois la nausée, mais le lecteur continue de tourner les pages malgré tout et se trouve captivé par l'intensité de leurs pulsions.

Ce qui faisait sensation, me semble-t-il, avec les monstres de foire, tenait au côté humain de cette monstruosité-là. La femme à barbe *est* une femme, comme celles qui payent pour la voir, mais elle incarne aussi autre chose : l'exception à la norme. La femme ordinaire peut se retrouver en elle, le monstre lui renvoie l'image de ce qu'elle aurait pu être. L'homme y devine les traits de sa conjointe, sa fille, sa mère, et c'est dans cette familiarité-là que naissent les plus vives réactions. Il n'y a rien de plus fort que de se reconnaître soi-même dans la monstruosité d'autrui. Dans *Les Sangs*, le mécanisme d'attraction fonctionne de la même manière. Les pulsions destructrices des personnages se révèlent d'une violence inouïe parce qu'elles ont été amplifiées par le prisme de la fiction, mais cela reste des pulsions que chacun porte en soi, à divers degrés.

Les personnages de *Les Sangs* ne sont donc ni séduisants ni repoussants : ils fascinent, parce qu'ils sont le miroir déformé de nos propres pulsions.

Ni prodiges, ni erreur de la nature, mais, comme je le disais plus tôt, simples reflets déformés – amplifiés – des pulsions qui habitent chacun. Malgré le côté extrêmement singulier et inquiétant de mes personnages et, plus largement, de mon œuvre, je voudrais, à plus long terme, qu'on ait l'impression d'une œuvre qui parle de l'Homme en posant un regard différent, mais sensible, sur toute la partie intérieure de la vie psychique. Les personnages de *Les Sangs*, ceux d'*Oss* et aussi ceux du roman à venir sont des figures de la transgression, mais l'humanité repose précisément sur la transgression – ou plutôt sur la conscience d'une possible transgression. Je veux

que la fiction me serve à parler de l'Homme, sans pour autant écrire des textes qui s'inscrivent dans un cadre réaliste. Wilhelmy ajoute :

Ils ne sont pas objets au point où peuvent l'être les personnages d'un conte, ou par exemple ceux d'*Oss*, dans lequel une sorcière, un prêcheur, un clown remplissent précisément les rôles de sorcières, prêcheur et clown, et ne s'éloignent pas de leur fonction narrative. Par contre, les personnages de *Les sangs* demeurent unidimensionnels et, par extension, plus objet que sujet. Un seul attribut les définit et toute leur identité repose sur cette marque singulière : Mercredi est l'imagination; Constance, la toxicomanie; Abigaëlle, le perfectionnisme; Frida, la colère; Phélie, la curiosité; Lottä, le narcissisme; Marie, le travestissement. À l'extérieur de ces traits caractéristiques, les personnages sont peu de choses. J'ai voulu construire des êtres « plats » qui illustrent un enjeu qui les dépasse largement. Ils ont quelque chose des marionnettes d'un ventriloque, et ne sortent pas de la trame déterminée par la Grande Histoire qui les unit et qui a pour objectif d'explorer les pulsions humaines. L'invention de personnages trop complexes, dont le tempérament aurait revêtu plusieurs facettes, aurait diminué le rôle introspectif du texte, et aurait desservi le propos principal du roman.

Audrée Wilhelmy n'est pas Josée Yvon, pourtant, leurs femmes mutilées lèchent leurs plaies de concert. Audrée Wilhelmy n'est pas Anne Hébert, mais le pouvoir qu'elles reconnaissent à leurs femmes-sorcières est cohérent. Audrée Wilhelmy n'est pas Marie-Claire Blais, mais la perversité des désirs féminins qu'elles accueillent se comprennent. Audrée Wilhelmy respecte les portes qu'ont ouvertes ces grandes féministes dans les années 1960. Elle ne les emprunte pas toujours, mais ses personnages rejoignent les autres grandes figures du féminisme québécois. Comme les femmes-kamikazes d'Yvon, Julie Labrosse des *Enfants du sabbat* ou Héloïse d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Noé, Constance, Abigaëlle ou Mie font leur marque, deviennent les emblèmes d'une libération. Et à ce titre, Noé mène. La scène où elle dépèce une baleine peut servir de métaphore pour comprendre toute l'esthétique de Wilhelmy :

Noé plante un grand crochet dans le flanc découpé, à l'endroit où, il n'y a pas cinq minutes, pendait mollement la queue. Elle monte sur la carcasse, puis, faisant contrepoids avec son corps, elle tire la peau qui se détache en un interminable bandeau rose. Quand elle arrive au bout, avec la lame elle sépare le cuir du gras ; c'est un tissu long de huit mètres et large de deux. Dans quelques jours, elle le frotera dans la mer

pour enlever les résidus, elle le fixera à une base de bois, l'écharnera, elle fera fondre le cerveau de la baleine dans l'eau et tannera la peau, attendra une semaine encore, puis elle la battra, l'enfumera, enfin elle la clouera sur le sol de la cabane pour bloquer le froid, l'hiver ; avec les restes, la Vieille fera des souliers, des besaces, des ceintures. (Wilhelmy, 2017, p. 96.)

Dominant le corps monstrueux, gigantesque, pour en faire une nourriture pour sa famille, Noé est femme. Indifférente au sang, et à la puissance du corps de la bête, cette femme affirme la force de son genre. Parce que c'est à des scènes de préparation de repas, à des scènes d'accouchement aussi que renvoie ce tableau. Mais voilà que mon fil se casse, que mon tissu se troue. Car en effet, quand il est question de prendre soin, l'œuvre de Wilhelmy prend un revers surprenant.

Car Noé néglige sa fille. Elle la laisse évoluer seule dans cette nature aride et dangereuse où le renard est homme et animal à la fois. Quand Mie lui demande conseil, quand elle tente désespérément d'obtenir l'attention de sa mère, Noé l'ignore, reste muette. L'enfant s'est élevée seule, comme sa mère l'a fait avant elle. Ces femmes fortes ne se plient pas aux exigences de nos sociétés patriarcales. Elles établissent leurs propres règles, leur propre code de conduite en dépit des attentes d'un social qui de toute façon est le nôtre et pas le leur.

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

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

l'hygiène, l'entretien des lieux de vie et de travail, ils libèrent et autorisent l'efficacité de ceux qui produisent les richesses. (Snauwaert, 2015, p. 21)

Cette éthique reconnaît le caractère essentiel des activités de soin pour la préservation et la croissance du monde humain. La revalorisation participe de la lutte féministe et prolonge un combat qui concerne la reconnaissance d'un effort social souvent proprement féminin, sinon relevant de minorités visibles. Ce que Lori Saint-Martin (1992) nomme le métaféminisme, mouvement accueillant et englobant les luttes tant féminines que minoritaires ou *queer*, a déjà permis depuis plus d'une quinzaine d'années de repenser la hiérarchie sociale des tâches. Il ne s'agit donc pas d'entendre l'éthique du *care* comme une voix isolée mais comme le pan d'un discours féministe plus global.

Audrée Wilhelmy ne supporte pas les attentes concernant le rôle social de la femme que reconduisent les contes traditionnels devenus des classiques. *Oss*, *Les sangs* et *Le corps des bêtes* s'inspirent des codes du conte pour mieux marquer le moment où ils sont fracassés, développent les racines d'un mouvement de révolte à l'égard de certains motifs du conte.

Sorte d'exagération de l'éthique du mariage, *Les sangs* poussent à l'extrême le don de soi qu'implique le contrat. C'est le seul récit de Wilhelmy où il est question de mariage au sens où on l'entend. *Oss* et *Le corps des bêtes* se déroulent dans des circonstances trop éloignées du monde tel qu'on le connaît pour qu'on reconnaisse ce type traditionnel d'union. Le mariage est tordu dans *Les Sangs* selon les attentes du sado-masochisme. Féléor, le Barbe-bleue de Wilhelmy, est un homme riche et séduisant qui attire les femmes les plus belles de sa région. Celles-ci viennent à lui, s'offrent tout naturellement. De fait, dans le roman de Wilhelmy, les assassinats sont une initiative des femmes qui arrivent toutes, à l'exception de Marie des Cendres la dernière, à la conclusion que lui donner le plaisir de prendre leur vie

constitue l'ultime jouissance qui leur permettra de devenir inoubliables et surtout de surpasser les femmes précédentes, expression ultime, voire caricaturale, du potentiel agentif.

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

J'ai agi en automate pendant quinze ans, réglée comme une horloge, toute entière dévouée aux besoins d'une maisonnée que je détestais pourtant. [...] J'ai eu toutes les responsabilités du mariage sans en avoir un seul avantage. Quand je me goinfre par terre comme une truie, entourée de ces poules parfumées qui me rappellent continuellement ma déchéance, il monte en moi une telle rage d'avoir été femme et jeune, mais d'avoir été engoncée dans le corps mou des grossesses et les voiles noirs du deuil ! Je ne pardonnerai jamais à mon mari ni à mes enfants la carcasse horrible héritée de ces années-là. (Wilhelmy, 2013, p. 80)

Tout à l'opposé, Abigaëlle est une ballerine acharnée qui travaille son corps sans relâche poursuivant des désirs de perfection qui séduisent l'ogre. Le travail qu'elle s'impose n'implique pourtant aucune responsabilité. Sa passion pour la danse est une discipline intense, non pas une corvée obligatoire ou utile. Les femmes de Féléor ont en effet en commun d'être totalement oisives, la seule exigence de l'ogre étant qu'elles écrivent un journal. Elles n'ont pas à prendre soin de la maison, ni des repas, ni des enfants, ni même de leur mari qui n'a que des besoins très limités sinon sexuellement, mais encore là, les relations sont souvent l'initiative des femmes. Féléor exige peu. Mais prend tout.

Dans tous les cas, prendre soin ne faisait pas partie de l'éthique de ces mariages. Au mieux, pourrait-on penser que la jouissance personnelle constitue l'unique promesse de ces

unions. Car en effet, même si ces femmes donnent leur vie, se laissent assassiner pour le bon plaisir de l'ogre, c'est avant tout pour tenter de gagner la lutte qu'elles entretiennent avec leurs rivales (passées et futures). C'est une compétition que se livrent les femmes : c'est à qui sera la plus désirable dans la mort. Le sacrifice, atteignant ici une limite absolue, ne répond donc à aucune éthique, celle qu'a décrite Jacques Derrida entre autres. Pour reprendre les termes de la philosophie derridienne, le don que met en scène Wilhelmy dans son roman est institutionnalisé, programmé, ritualisé, il devient donc sacrifice, le concept, Derrida l'a bien montré, étant essentiellement lié à une reconnaissance, contrairement au don qui ne devrait souffrir aucune circularité : « Pour qu'il y ait don, il faut qu'il n'y ait pas réciprocité » (Derrida, 1993, p. 24). Si les femmes donnent leur vie à Féléor ce n'est pas par pure dévotion, mais bien parce qu'elles y gagnent quelque chose, en l'occurrence leur supériorité par rapport aux autres femmes. Il y a ici réciprocité puisque le sacrifice rapporte : elles se donnent mais gagnent ainsi une valeur dans la hiérarchie de l'ogre ; ces femmes ne sont ni généreuses ni dévouées, elles poursuivent une quête égoïste et orgueilleuse. A terme, c'est leur propre jouissance qui est en jeu.

Audrée Wilhelmy explique ainsi ce lien de son écriture avec les théories du *care* :

Cette qualité de la femme toute tournée vers les soins à prodiguer à son entourage (progéniture, mari ou amant) m'a toujours vivement dérangée, comme s'il était impossible, pour être une femme accomplie, d'exister à l'extérieur des autres. Les femmes de *Les sangs* – comme celles de mon prochain roman d'ailleurs – transcendent cet enjeu : elles ne se positionnent pas contre le care, elles n'en ont tout simplement rien à faire. Leurs actions ne sont pas dictées par un engagement quelconque, mais par une liberté totale et une inconscience des codes de notre société (elles évoluent dans un monde distinct du nôtre, ce qui me permettait de contourner plus facilement ces enjeux).

Plus précisément, je dirais que les femmes de *Les sangs* sont éminemment égocentriques et s'intéressent bien davantage à elle-même qu'à autrui. Leurs pulsions et leurs désirs sont tournés vers l'intérieur, elles ne s'ouvrent à l'autre qu'à travers l'écriture. La perception qu'elles ont de leur mari est d'ailleurs souvent faussée par le

regard qu'elles aimeraient que lui jette sur elles (il est souvent réduit au rôle de miroir). Certaines, comme Frida-Oum Malinovski, ne prennent même pas soin de leur propre personne et seraient bien en peine d'accorder du temps à autrui. Il y a bien des exceptions : Marie-des-Cendres, la dernière femme, contredit un peu ce modèle de femmes entièrement libres et introversives, mais cela reste principalement dû à sa fonction de femme de chambre : elle est naturellement amenée à prendre soin de son maître.

L'éthique à laquelle participe Wilhelmy n'est donc pas dans la lutte, mais dans la représentation. A tout le moins y a-t-il chez Wilhelmy une remise en cause des idées reçues sur la domination. Choissant explicitement un conte où s'exprime originalement la suprématie masculine, par la figure d'autorité de Barbe-bleue, Wilhelmy montre l'envers du décor où cette suprématie n'existe que parce que des femmes y ont consenti, y trouvant leur compte dans une certaine mesure. Si les femmes d'Audrée Wilhelmy abandonnent leurs devoirs, c'est pour mieux reprendre leurs droits. Selon la même logique, les femmes sauvages de *Oss* ou du *Corps des bêtes* limitent leurs responsabilités au minimum : se nourrir, se vêtir. Le primitivisme de ces femmes, il faut le comprendre, est un choix, car si elles vivent dans des sociétés imaginaires décalées par rapport aux nôtres, il n'en demeure pas moins que les personnages secondaires qui évoluent autour de ces femmes respectent des codes que nous comprenons et auxquels seules les femmes ne se plient pas. Les hommes des récits parlent, vivent dans des maisons, marchent sur des routes, vont au travail, achètent des biens, ont des familles.

Les femmes fortes, les sorcières, des contes d'Audrée Wilhelmy n'ont pas les ambitions de Cendrillon. Les excès de leur éthique leur seront fatals, mais elles n'en sortiront pas moins gagnantes. Dans ces récits, les femmes fuient leurs responsabilités pour que triomphe leur propre plaisir. On comprend que la représentation de la fuite n'est pas du tout la même que dans un roman comme *La femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, par

exemple, profondément ancré dans le politique et l'actualité québécoise, dans lequel l'abandon de la mère en quête de liberté personnelle traumatise la famille sur plusieurs générations. Les récits de Wilhelmy évoluent dans un univers parallèle, dont participe aussi le conte, dans lequel le temps et l'espace n'ont pas la même prise, ce que Marie-Louise van Frantz nomme « le nulle-part de l'inconscient collectif » (Jean, 1981, p. 361). La veuve Frida, emblématique, a détesté ses responsabilités de mère, d'épouse, de femme au foyer. Désormais, elle ne fera plus que manger et baiser, jusqu'à en mourir. Il n'y a pas dans cette construction narrative de trame sourde – les pauvres enfants de Frida, ou ceux de Noé, souffriront-ils de la déchéance / de la négligence de leur mère ? cette question n'a pas sa pertinence ici – toute la dynamique étant concentrée sur l'immédiateté de la narration, comme dans le conte. La crédibilité du récit n'est pas mise à l'épreuve de l'actualité, de sorte que la violence peut être transitive ; et c'est l'héritage du conte qui lui donne cette force, cette possibilité, notamment en ce qui a trait à la représentation du politique et aux cohérences du social qui n'ont plus de prises sur le récit.

Conclusion

Le destin des personnages influence ici la structure narrative. Dans le conte traditionnel, la circularité est liée à l'aspect oral du récit, qui pour être raconté plus facilement repose sur une structure cohérente et aisée à reproduire, voire à dériver. Chaque conteur s'approprie en effet le récit aux grés de ses envies, de ses trous de mémoires et de son public. On adapte, on oublie, on reprend, sans que l'essentiel de la structure ne soit nécessairement affecté, précisément parce qu'elle est faite pour être malléable. De fait, on peut considérer les contes comme des squelettes, des structures de créativité, plus ou moins élaborées qui invitent à la reproduction. C'est également sur cette garantie que se fonde la moralité des contes : ce qui

est arrivé arrivera de nouveau. Les romans d'Audrée Wilhelmy reconnaissent la force de la circularité : les cahiers de chacune des femmes de Féléor reprennent les motifs du précédent, *Le corps des bêtes* poursuit un ouvrage initié dans *Oss*. L'auteure ne pervertit pas les contes traditionnels. Elle dispose d'une forme. Pas de folklore dans ces textes allitérés, mais des formules rituelles, rythmées. L'écriture est récitation.

Cette structure narrative circulaire implique une grande violence, puisque dans le dénouement prévisible se cristallise des destins sans espoirs.

Les héroïnes refusent les conventions sociales établies par le régime patriarcal, et véhiculées par le conte traditionnel, mais puisqu'il s'agit essentiellement d'une réaction, elles semblent demeurer subordonnées à ce qu'elles rejettent. Les récits d'Audrée Wilhelmy brisent la dynamique et rejettent une moralité cristallisée par les contes traditionnels, voire refusent les lignes directrices des féministes, mais ne proposent pas une éthique de remplacement. Ce que fait Wilhelmy dans ses fictions est d'explorer le moment où des femmes décident de faire table rase, soit en niant ces besoins, soit en refusant d'y céder, au risque, bien sûr, de courir à leur propre perte. Comment alors faut-il interpréter cette multiplication de personnages féminins violentés, ces femmes fortes mais muettes ? Quelle éthique sociale est défendue dans ces textes ?

Il semble que la réponse à cette question délicate se trouve dans la parole qu'ouvrent les récits. De l'oralité du conte traditionnel reste un lyrisme. Le style de Wilhelmy aboutit dans *Le corps des bêtes* à une forme d'incantation claquante. La répétition se trouvait déjà dans les textes précédents, mais ce dernier texte assume davantage cette force de la formule. C'est pourtant celui où les personnages parlent le moins. Partout, la parole est déficiente. La voix du texte n'en est pas moins forte. Les silences y sont retentissants, dérangeants, ils sont

résistance et impertinence. La parole y est grognement, chanson, cri, râle. Le langage du corps rendu à l'esthétique : « En deux semaines, elle n'a pas dit un mot mais elle a chanté souvent, des chants dans une langue pleine d'accents secs ». (*Le corps des bêtes*, 2017, p. 19)

Ses fictions charrient des femmes : marrées rudes qui n'en épargnent aucune. Noé, Mie, Abigaëlle, Constance, Frida. On en retient la beauté, la bestialité, la force. Des sorcières, des vraies. Des femmes brutes et intelligentes, gardiennes d'un savoir qu'elles ne souhaitent pas toujours transmettre. Des femmes qui chantent, qui grondent, qui écrivent, qui s'accouplent, mais qui parlent peu. Des femmes qui dépècent des baleines. Des corps sales, des fluides, des pulsions qui résument chacune de nous et nous confondent. Elles ont des griffes, et des blessures qu'elles lèchent. On les attache, on les frappe, on les torture, on les noie, mais elles ne disparaissent pas. Leurs silences continuent de vibrer, pulser, grogner. Quand le livre se referme, il reste une danse, souple et sauvage : la violence brute du féminin.

Bibliographie

DERRIDA, Jacques (1993), *Donner le temps. I- La fausse monnaie*, Paris, Galilée.

JEAN, Georges (1981), *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, « E3: enfance-éducation-enseignement ».

SAINT-MARTIN, Lori (1992), « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, (52).

SNAUWAERT, Maïté (2015), « Une nouvelle éthique féministe. Les vertus de l'éthique du care contre les dérives de l'individualisme », *La moitié du monde. Comment le féminisme pense la société*, *Revue Liberté*, n° 307, Printemps.

WILHELMY Audrée (2011), *Oss*, Montréal, Leméac.

WILHELMY Audrée (2013), *Les Sangs*, Montréal, Leméac.

WILHELMY Audrée (2017), *Le corps des bêtes*, Montréal, Leméac.

Notice biobibliographique

Marie-Hélène Larochelle est professeure agrégée à l'Université York. Ses recherches portent sur la violence dans la littérature contemporaine. Elle est l'auteure des essais *L'abécédaire des monstres. Fragments de Réjean Ducharme* (PUL, 2011) et *Poétique de l'invective romanesque, L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme* (YYZ, 2008). Elle a dirigé plusieurs dossiers de publication dont *Le Dire-monstre* (Tangence, 2009), *Identités monstrueuses : violences et invectives dans le roman francophone européen* (Présence francophone, 2010) et *Monstres et monstrueux littéraires* (PUL, 2008). Elle est également l'auteure d'un roman, *Daniil et Vanya* (Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2017), et de deux nouvelles, *Crudité* (dans *Monstres et fantômes*, Québec Amérique, coll. « La Shop », 2018), et *Phenix* (dans *Stalkeuses*, Québec Amérique, coll. « La Shop », 2019) qui travaillent la mise en esthétique de la violence.

La spatialité de l'Histoire dans l'œuvre de Dominique Fortier

Pierre-Olivier Bouchard

Université Memorial

Résumé

Cet article s'intéresse aux liens entre Histoire et spatialité dans trois textes de Dominique Fortier, *Les larmes de Saint-Laurent* (2010), *La porte du ciel* (2014) et *Au péril de la mer* (2015). Se profile dans ces œuvres une panoplie de représentations spatiales de l'histoire où des espaces réels – le mont Saint-Michel, la communauté de Gee's Bend, la prison d'Angola, la ville de Pompéi – et métaphoriques – le volcan, la courtepoinTE – s'entremêlent pour constituer le discours que l'écrivaine tient sur l'Histoire. Rompant avec une conception linéaire du temps, insuffisante pour rendre compte de l'expérience humaine du temps, les œuvres de l'écrivaine effectuent des détours, s'arrêtent et hiérarchisent les événements les uns par rapport aux autres et rendent compte des aspérités et des volumes que l'Histoire offre à notre perception.

Abstract

This article looks at the links between History and Space in Dominique Fortier novels *Les larmes de Saint-Laurent* (2010), *La porte du ciel* (2014) and *Au péril de la mer* (2015). In these texts are spatial depictions of History, where real life spaces – the Mont Saint-Michel, Gee's Bend community, Angola's Prison, the city of Pompeii – as well as metaphorical spaces – a volcano or patchworks – are intertwined to support the author's notion of History. Turning away from classic linear temporal perspective, which doesn't reflect the way we perceive time, Fortier's works are full of detours, and they freeze moments or hierarchize events from the past. Doing so, they aim to give a more realistic depiction of how we experience history.

Dans un bref essai paru dans *Figures II* intitulé « La littérature et l'espace », Gérard Genette (1969, p. 43) affirme qu'il « peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature », puisque l'œuvre littéraire se déploie avant tout sur le mode temporel : un récit, rappelle-t-il, est avant tout l'organisation d'une succession d'instantanés qui, à l'instar d'une partition musicale, se réalise dans la durée. Si la narratologie, et en particulier le champ que représente l'étude des narrations contemporaines, montre que cette définition minimale ne peut suffire à rendre compte de la pluralité des pratiques et des procédés qui entrent en jeu dans l'écriture de fiction¹, le temps demeure une notion centrale et essentielle pour l'étude du récit. Notre rapport au texte est également déterminé par la temporalité de l'acte de lecture. Citant des passages de Proust, Genette rappelle ainsi que lire consiste en partie à s'extraire de notre propre temporalité pour épouser celle de l'œuvre ; ce glissement du temps réel vers le temps du récit est inhérent à l'expérience de la lecture, et on peut même supposer qu'il est nécessaire au pacte de lecture et à l'adhésion du lecteur à l'histoire qui lui est racontée. Mais malgré la pertinence absolue de la notion de temps pour décrire le fait littéraire et la nécessité d'y recourir, ne serait-ce que de loin, pour définir les composantes du récit, la littérature peut

¹ Il suffit, par exemple, de lire les différents articles qui composent le dossier de *Voix et images* dirigé par Andrée Mercier et Robert Dion consacré à ce sujet pour s'en convaincre. Voir « Narrations contemporaines au Québec et en France : regards croisés », dans *Voix et images*, vol. 36, n° 1. Automne 2010.

aussi, bien entendu, être envisagée dans ses rapports avec l'espace. Un tel examen révèle différents types de relations à la spatialité, dont le plus fréquemment thématized est sans doute celui qui permet d'envisager la littérature comme un immense ensemble, comme une gigantesque bibliothèque borgésienne, au sein duquel tout auteur et tout lecteur est libre de déambuler en tissant des liens entre les textes indépendamment de toute chronologie. Genette évoque en ces termes cette métaphore spatiale :

Non qu'il faille nier la dimension historique de la littérature, ce qui serait absurde, mais nous avons appris, grâce à Proust et à quelques autres, à reconnaître les effets de convergence et de rétroaction qui font aussi de la littérature comme un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens. (Genette, 1969, p. 48)

Cette réflexion sur l'importance de la spatialité dans les représentations et les discours que la littérature a tenus sur elle-même me semble également valable pour le domaine de l'histoire, du moins en ce qui a trait à sa représentation fictionnelle dans des œuvres narratives. Le temps historique, notion théorique qui, malgré son caractère concret, conserve souvent une part d'abstraction, s'incarne en effet fréquemment à travers des métaphores spatiales, ou encore à travers la représentation de lieux, référentiels ou symboliques, qui lui donnent corps. Ces transpositions spatiales de l'histoire déjouent souvent les catégorisations reposant sur la durée – le temps du monde, le temps historique et le temps vécu² – tout comme les découpages historiques en siècles et en périodes. Elles donnent plutôt à voir un temps monolithique, concentré, qui semble destiné à faire voir l'histoire d'un seul coup. Ou encore, produisant un effet similaire, elles traduisent une conception de l'histoire où les temporalités sont poreuses et, par conséquent, susceptibles de se brouiller et de s'enchevêtrer les unes les

² Voir sur ces trois échelles Paul Ricœur, *Temps et récit III : le temps raconté*, Paris, Seuil (Sciences humaines), 1985, 432 p.

autres. Comme ce « vaste domaine simultané » décrit par Genette, ces images évacuent autant que possible le caractère diachronique de l'histoire et superposent les catégories de présent et de passé.

La littérature contemporaine foisonne de telles mises en scène de l'histoire, et l'œuvre de l'écrivaine québécoise Dominique Fortier³, composée jusqu'ici de quatre récits à caractère historique, représente une occurrence particulièrement aboutie et représentative de ce phénomène. Dans trois de ces textes, *Les larmes de saint Laurent* (2010), *La porte du ciel* (2014) et *Au péril de la mer* (2015), se profile en effet une panoplie de représentations spatiales de l'histoire où des espaces réels – le mont Saint-Michel, la communauté de Gee's Bend, la prison d'Angola, la ville de Pompéi – et métaphoriques – le volcan, la courtepoinette – s'entremêlent pour constituer le discours que l'écrivaine tient sur l'histoire. L'analyse de ces espaces et de leur rôle au sein des récits laisse entrevoir l'importance de la prise en compte de la dimension spatiale de l'histoire dans l'étude du rapport au temps dans la littérature.

Depuis une vingtaine d'années, les travaux de chercheurs comme Kenneth White, Marc Brosseau, Marie-Laure Ryan et Rachel Bouvet⁴, ont ouvert la voie aux études des espaces littéraires. Plus particulièrement, la géocritique s'est intéressée aux relations entre l'espace et la littérature en se définissant comme une « science des espaces littéraires », et en se fixant comme objet l'étude des « espaces humains sans cesse déconstruits et recomposés

³ En plus de ces quatre textes, dont on trouvera les références complètes en bibliographie, Fortier a également fait paraître *Les villes de papier*, en 2018, et *Révolution* en collaboration avec Nicolas Dickner, de même que des nouvelles qui ne sont pas recensées ici. J'utiliserai les abréviations suivantes afin de me référer aux œuvres à l'étude : *Les larmes de saint Laurent* (LSL), *La porte du ciel* (PC), *Au péril de la mer* (PM).

⁴ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, 362 p., Marc Brosseau, *Des romans géographes : essai*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p., M.-L. Ryan, « Space », dans *Handbook of narratology*, P. Hühn, J. Pier, W. Schmid et J. Schönert [dir.], Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2009, p. 420-433. Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 261 p.

dans le temps par le langage et le verbe⁵ ». Genette, qui sera ici notre guide, formule autrement la question dans « La littérature et l'espace » en envisageant non pas l'espace en tant que sujet du texte, mais comme plutôt comme un mode d'être de la littérature, cette dernière mettant en place une spatialité « représentative et non représentée » (Genette, 1969, p. 44), qui se décline sur divers plans. Il me semble qu'une réflexion sur quelques-uns de ces espaces virtuels n'est pas, comme Genette semble l'affirmer, incompatible avec l'analyse des espaces réels qui sont représentés dans les œuvres et, qu'au contraire, la combinaison de ces différentes perspectives constitue un moyen privilégié de rendre compte de la richesse sémantique de l'espace littéraire et de ses relations au temps.

Spatialité du langage

Le premier de ces espaces évoqués par Genette est inhérent au langage lui-même, lequel favorise naturellement les métaphores spatiales ce qui, conséquemment, nous porte à « traiter de toute chose en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toute chose ». (Genette, 1969, p. 44) Comme le soulignent Hugues Constantin de Chanay et Sylvianne Rémi-Giraud, cette tendance à spatialiser s'avère d'autant plus fondamentale pour l'étude de notre rapport au monde que nous appréhendons presque systématiquement des concepts abstraits, comme le temps, en nous référant à des « représentations concrètes liées à la vue, à la localisation et aux déplacements ». (Constantin de Chanay et Rémi-Giraud, 2002, p.79) Le discours sur l'histoire est en effet truffé de telles métaphores – comme la marche ou le cours de l'histoire – et l'opposition même entre passé, présent et avenir est conçue structurellement sur un plan spatial ; (Constantin de Chanay et Rémi-Giraud, 2002, p.79) dans sa célèbre *Apologie pour*

⁵ Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand Westphal, [dir.], *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. II.

l'histoire, Marc Bloch (1949, p.47) parle ainsi de « l'explorateur de l'actuel et celui des époques lointaines ».

La littérature n'a pas manqué de proposer diverses réinterprétations de ces métaphores en exploitant le caractère spatial que revêt l'histoire dans notre esprit. L'exemple qui s'impose peut-être avant tout autre est celui du personnage du roman de H.G. Wells, *The time machine*, seulement identifié comme le « Time Traveller », l'explorateur du temps en français, un terme qui, outre sa parenté avec le propos de Bloch, montre bien que le temps peut être envisagé comme une vaste contrée au sein de laquelle il serait théoriquement ou virtuellement possible de se déplacer. On peut noter toutefois que nombre d'œuvres littéraires ont envisagé autrement la spatialité de l'histoire en proposant de concevoir le passé non pas comme un plan étendu, mais plutôt comme une matière concentrée en des points précis. Dans ces cas, l'histoire apparaît comme une superposition de couches et évoque les roches sédimentaires, ou encore les carottes prélevées sur des arbres séculaires faisant apparaître, sous forme de strates compressées les unes sur les autres, le passage du temps.

De telles métaphores se trouvent dans les œuvres de Fortier, notamment dans *Au péril de la mer* où c'est l'abbaye du mont Saint-Michel qui est utilisée pour représenter cette stratification du temps. Reposant sur une montagne avec laquelle elle se confond, l'abbaye est décrite comme le produit bigarré d'une série de phases de construction s'étalant sur plusieurs centaines d'années. Dans une formule qui n'est pas sans rappeler Victor Hugo, Fortier évoque ainsi une œuvre architecturale collective où se manifestent les ambitions et le savoir-faire de plusieurs générations d'artisans : « le gothique dressé sur le roman posé sur le carolingien enraciné sur le roc » (*PM*, p. 25). Par son apparence même et en tant que témoignage de la succession des courants esthétiques et architecturaux, l'abbaye permet ainsi

d'embrasser l'histoire d'un seul coup d'œil : « la moitié d'un millénaire » (*PM*, p. 25) s'y trouve en quelque sorte fixé dans la pierre. Mais même s'il représente une sorte de synthèse historique, le monument n'en est pas moins difficilement déchiffrable, et la narratrice avoue sans détour son incapacité à comprendre réellement la structure du bâtiment, et ce malgré des efforts répétés. Compulsant « les ouvrages les mieux documentés », étudiant et annotant avec soin les plans « exécutés à différentes époques », scrutant les « petites maquettes exposées sur place », la narratrice ne peut « se faire une idée exacte ni de l'ordre dans lequel se sont effectués ces travaux ni de l'apparence du Mont à aucun de ces moments » (*PM*, p. 24-25). La raison en est simple : à mesure qu'elle s'affaire à décortiquer l'abbaye, on pourrait dire à la « déstratifier », la narratrice se confronte à une histoire de moins en moins précise, non seulement criblée de vides, mais aussi de plus en plus fantaisiste et qui relève, en fin de compte, de la légende. Les sections les plus anciennes du mont Saint-Michel de même que le récit de son origine sont en effet associées à des histoires invraisemblables, et figurent par le fait même le brouillage entre mythe et réalité en vertu duquel il est difficile d'établir des faits avec certitude lorsqu'on traite d'une période extrêmement ancienne.

Le passage du temps est ici figuré non pas par la métaphore de l'éloignement, mais bien par celle de l'enfouissement, les strates les plus « creuses » du bâtiment, celles qui sont le plus près de la montagne sur laquelle est construite l'abbaye, correspondant aux périodes les plus anciennes. Utilisé comme métaphore pour le passage du temps, le mont Saint-Michel est lui-même décrit par le biais d'une métaphore, celle d'un « immense palimpseste de pierre », le bâtiment actuel continuant de porter « en creux, d'autres constructions modifiées au fil des siècles » (*PM*, p. 27). Alors que pour les explorateurs de Bloch ou de Wells le passé est associé à un territoire qui peut s'avérer plus ou moins lointain, le temps peut ici s'avérer

plus ou moins profond. La narratrice évoque ainsi « la première pierre » de l'abbaye qui, par sa double nature – d'une part minérale, donc naturelle, et d'autre part humaine, parce qu'ouvragée pour s'intégrer à la maçonnerie du bâtiment – représente une sorte de moment originel de l'histoire, le « début des âges » (*PM*, p. 121), ou du moins, le point de plus éloigné du présent contenu dans l'abbaye.

Cette description du mont Saint-Michel montre bien comment certaines œuvres littéraires envisagent le temps non pas sur un plan horizontal, mais bien à la verticale, selon une logique d'accumulation. Cette conception du temps est exposée à plusieurs reprises dans différents récits de Fortier non seulement pour représenter le temps historique, lié à l'activité humaine, mais aussi pour évoquer le temps du monde, le temps de la nature. Un passage des *Larmes de saint Laurent* évoque ainsi la stratification engendrée par la chute puis la fonte de la neige, phénomène se reproduisant chaque année et qui marque le passage des saisons :

La neige a la texture du gros sel et roule sous le pied en milliers de billes transparentes. Le dégel et la fonte révèlent en couches successives les feuilles, brindilles, graines, fruits rabougris, bouts d'écorces, gravillons, cocottes, samares, glands, brins d'herbe qu'elle découvre dans l'ordre inverse de celui où ils ont été ensevelis, minuscule archéologie saisonnière dont les strates correspondent aux tempêtes et aux chutes de pluie verglaçante (*LSL*, p. 234).

Il n'est pas anodin que l'auteure emploie dans cet extrait le terme d'archéologie, puisqu'il s'agit dans le récit d'une science permettant de faire le pont entre les deux régimes temporels que constituent le temps naturel et le temps humain. Dans l'extrait précédent, ce lien n'apparaît que faiblement : tout au plus, cette « minuscule archéologie » permet-elle de rendre compte de l'arrivée progressive du printemps, lequel aura une certaine influence sur l'intrigue en permettant à deux personnages, auparavant étrangers l'un à l'autre, de se rencontrer à la faveur d'un redoux. Mais dans d'autres passages du texte, l'archéologie

permet de mettre en évidence de façon beaucoup plus directe l'incidence du temps du monde sur le temps humain, notamment lorsqu'il est question de la ville de Pompéi, que plusieurs personnages visitent, et dont les vestiges apparaissent comme la preuve même de cette incidence. Le récit décrit ainsi les objets de la vie quotidienne et les œuvres d'art, mosaïques, sculptures ou graffitis, enfouis par l'éruption et mis à jour par les fouilles, de même que les plâtrages humains, réalisés et exhumés au XIX^e, lesquels semblent « offrir un avertissement muet » (*LSL*, p. 244), témoignant de cette domination de la nature sur l'humain. Comme dans *Au péril de la mer*, le passage du temps s'effectue ici vers le haut, et c'est l'archéologie, présentée comme une véritable science du temps, qui permet de faire remonter à la surface le passé enfoui par l'accumulation de couches sédimentaires.

À un niveau métaphorique, l'œuvre représente également les rapports entre le temps du monde et le temps humain à travers le lieu symbolique que constitue le volcan. Pour bien voir comment prend forme cette métaphore, rappelons d'abord la structure des *Larmes de saint Laurent*, qui est constitué de trois sections se faisant écho les unes aux autres. Les deux premières se déroulent à peu près à la même époque, au début du XX^e siècle, et racontent respectivement la vie de Baptiste Cypraris, seul survivant de l'éruption de la montagne Pelée en 1902 en Martinique, et d'Augustus Edward Hough Love, un mathématicien anglais auteur d'un traité sur l'élasticité et la propagation des ondes, et en l'honneur duquel furent nommées les ondes de Love, un phénomène sismique s'observant lors de tremblements de terre. La troisième section se déroule de nos jours à Montréal, principalement sur le Mont-Royal, et met en scène la rencontre de deux descendants de Cypris et de Love. Cette esquisse de la trame narrative du texte laisse paraître l'un des fils conducteurs de l'œuvre : la tectonique, ou les mouvements de l'écorce terrestre, responsable des tremblements de terres et de la

formation des montagnes évoqués dans le texte, mais surtout, phénomène expliquant les éruptions volcaniques. Cette activité souterraine se veut, dans le récit, le pendant tellurique des battements du cœur humain, comme le fait remarquer Christiane Vadnais, dans l'un des rares articles consacrés à l'œuvre de Fortier :

La métaphore qui unit dans une même figure le cœur en fusion de la Terre et le cœur imprévisible de l'être humain, bref, est non seulement un motif privilégié de la narration, mais également un principe structurant du récit, probablement le plus fort et le plus dense. (Vadnais, 2015, p.11)

Deux passages du texte permettent d'illustrer plus particulièrement ce lien. Le premier décrit une théorie selon laquelle « tout ce qui vit et à un cœur dispose du même nombre de battements avant la mort » (*LSL*, p. 280), et le second compare un électrocardiogramme aux secousses qui « annoncent le trouble sur le point de secouer le cœur de la terre » (*LSL*, p. 299). Ces deux brefs passages, situés presque à la toute fin du texte, éclairent rétrospectivement le récit en faisant apparaître les nombreuses éruptions évoquées dans le texte – celle de la montagne Pelée, bien entendu, mais aussi celles des monts Erebus et Terror (dans un clin d'œil aux navires de l'expédition Franklin, sujet du premier roman de Fortier), et surtout celle du Vésuve, en 79, ayant causé la destruction de la ville de Pompéi – comme autant de battements du cœur de la terre qui, à l'image des pulsations du cœur humain, témoignent de l'écoulement du temps. Cette signification attribuée au volcan permet de réconcilier les différentes échelles de mesure du temps, en faisant du temps humain une sorte de réduction du temps du monde.

Les espaces hors-temps

Les espaces évoqués jusqu'ici fonctionnent avant tout sur le modèle de la métaphore en substituant aux notions d'histoire et de temps des espaces concrets, dont les caractéristiques

physiques ou symboliques sont porteuses de sens. Dans « La littérature et l'espace », Genette identifie toutefois un autre type d'espace auquel je veux m'intéresser, et qui correspond à « la littérature prise dans son ensemble, comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme ». (Genette, 1969, p. 47) Borges a fréquemment illustré cette spatialité de la littérature dans son œuvre en l'imaginant notamment sous la forme d'une bibliothèque abritant toutes les œuvres littéraires passées, futures, possibles et imaginables. Plusieurs critiques ont également tiré parti de cette conception non chronologique de la littérature en tissant des parallèles entre des œuvres d'époques différentes que rien ne semble à première vue rapprocher. On peut penser aux réminiscences anticipées de Proust, un phénomène qu'il décrit dans *Contre Sainte-Beuve*, et qui lui fait remarquer que « Flaubert était ravi quand il retrouvait dans les écrivains du passé une anticipation de Flaubert, dans Montesquieu, par exemple ». (Proust, 1971, p.587) On peut au même titre évoquer, comme le fait Genette, le bergsonisme de Montaigne décrit par Thibaudet, ou encore l'ouvrage, plus récent cette fois, le *Plagiat par anticipation* de Pierre Bayard, où il est aussi question des liens qui peuvent s'établir à rebours entre des œuvres.

Tous ces exemples ont en commun une même conception de la littérature comme un espace atemporel, étranger au temps, qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres picturales et plastiques comme la fresque de Raphaël, *L'École d'Athènes*, ou *The Dinner Party*, installation réalisée par Judy Chicago et dans laquelle 39 tables à manger représentent un personnage historique féminin de manière à symboliser une histoire des femmes. De telles œuvres réalisent sur le plan graphique ce que Genette décrit de façon plus abstraite lorsqu'il évoque la littérature « comme un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens ». (Genette, 1969 p. 48.) Fortier procède elle aussi de cette manière en imaginant

des spatialisations, non pas de la littérature, mais bien de l'histoire – des lieux concrets où se confondent passé et présent.

On pourrait certainement avancer que l'ensemble d'*Au péril de la mer* repose sur cette idée, le récit alternant irrégulièrement et imprévisiblement entre le XV^e siècle et le monde contemporain avec, ici et là, des détours qui font voir l'abbaye à divers moments de son existence. Le texte s'ouvre d'ailleurs sur une anecdote expliquant cette ambivalence entre plusieurs périodes historiques : le cahier contenant les premières esquisses du récit servait également d'aide-mémoire et de carnet de notes, puis, par accident, le cahier fut mouillé par la pluie qui effaça à moitié son contenu et brouilla du même coup les limites entre ce qui relevait de la fiction et des mémos personnels. Immédiatement après avoir relaté cette anecdote, Fortier souligne sa similitude avec un passage de son premier roman, *Du bon usage des étoiles*, où le personnage de Lady Jane, la femme de l'explorateur James Franklin, renverse du thé sur des cartes qu'elle a elle-même dessinées. Il semble que pour Fortier, ou du moins pour sa narratrice, la parenté entre les deux scènes ne soit pas uniquement une coïncidence ou une preuve de la manière dont le hasard – selon l'expression populaire – fait parfois bien les choses, mais bien une occasion d'illustrer le caractère particulier que revêt le temps au sein de son œuvre :

Mais voilà, tous les jours les mots se noient dans la pluie, les larmes, le thé, les histoires se confondent, le passé et le présent s'entremêlent, les pierres et les arbres se parlent au-dessus de nos têtes (*PM*, p. 10).

L'oscillation du récit entre différentes époques et les jeux d'échos subtils qui se tissent entre ces temporalités correspondent bien à ce programme énoncé en début de récit. On pourrait également ajouter que l'espace constitué par l'abbaye évoque le vaste domaine décrit par Genette, à la différence près qu'il se parcourt davantage en tous « temps » qu'en tous

« sens ». Mais malgré le caractère globalisant du texte, qui s'apparente à une vaste fresque historique dont l'échelle aurait été radicalement réduite, le mont Saint-Michel demeure un espace historicisé, au sens où il témoigne d'une progression de l'histoire et qu'il porte en lui les marques du passage du temps. Il est toutefois d'autres espaces dans l'œuvre de Fortier où ce mouvement de l'histoire est inexistant et où le temps se déploie sur un mode cyclique.

La porte du ciel comporte au moins deux de ces espaces atemporels où l'histoire ne semble pas progresser, mais bien se répéter indéfiniment au point de rendre caduques les catégories de passé, de présent et de futur. Le premier est la prison d'Angola, en Louisiane, dressée sur le site d'une ancienne plantation où travaillaient des esclaves majoritairement venus du pays du même nom. La mention du pénitencier est une digression au sein du récit – qui en comporte d'ailleurs plusieurs du même type – et son propos constitue un contrepoint à l'intrigue principale, laquelle se déroule pendant la guerre de Sécession, entre 1861 et 1865. Le passage consacré à la prison décrit les derniers jours d'un détenu, condamné à mort pour meurtre. L'époque où se situe ce passage n'est pas claire d'emblée, et il faut un certain temps pour comprendre que cette section du récit ne se déroule pas au XIX^e siècle, mais bien quelque part au XX^e. Peu de détails sont en effet donnés sur l'identité du prisonnier, outre le fait qu'il s'agisse d'un homme noir, tandis que les membres du jury chargés de déterminer sa culpabilité sont tous blancs, sauf un, indique la narration. Cette précision vise à souligner le caractère non pas anachronique de la situation, ce qui supposerait une plus grande importance de l'historicité pour la scène, mais bien le parallélisme qu'elle présente avec la période décrite dans l'intrigue principale. Le manque de détails concernant l'identité du prisonnier s'explique ainsi, puisqu'il contribue à faire du personnage une figure anonyme dont la fonction est de représenter le mode de fonctionnement – injuste, corrompu,

discriminatoire, raciste – des systèmes carcéral et de justice, lesquels sont décrits comme étant gangrenés par les mêmes maux depuis le XIX^e :

Dans les sillons de chaque côté de la route en terre rousse, les hommes s'échinent, voûtés sous le soleil, la sueur coulant en ruisseaux sur leur peau noire. De temps en temps, l'un d'eux relève la tête, renifle avec étonnement un parfum de roses qui flotte dans l'air. Postés à intervalles réguliers, des Blancs dans l'ombre de leurs chapeaux s'assurent que personne ne tente de s'enfuir. Est-ce l'an de grâce 1864 ou l'année 2011 de notre ère ? Qui saurait le dire (*PC*, p. 145-146).

Il y a quelque chose de braudélien dans cette description en ce qu'elle donne à voir un espace qui se situe hors du temps, tout comme la méditerranée maintes fois décrite par l'historien :

Dans ce livre, les bateaux naviguent ; les vagues répètent leur chanson ; [...] les pêcheurs tirent leurs filets sur la lagune immobile de Venise ou dans les canaux de Djerba ; des charpentiers construisent des barques pareilles aujourd'hui à celles d'hier... Et cette fois encore, à les regarder, nous sommes hors du temps. (Braudel, 1977, p.7)

Il en va de même pour un second espace représenté dans *La porte du ciel*, la communauté de Gee's Bend, en Alabama, célèbre pour les courtepointes qui y sont tissées par ses habitantes depuis le XIX^e siècle. Redécouvertes par le grand public dans les années 1960, ces courtepointes et leurs créatrices sont considérées depuis comme un chaînon essentiel dans l'histoire de l'art afro-américain, notamment parce que leur style demeure pratiquement inchangé depuis plus d'un siècle en raison de l'isolement de la communauté, presque entièrement entourée par la rivière Alabama⁶. Fortier met à profit cette situation dans son récit en jouant à nouveau sur les temporalités, faisant de Gee's Bend à la fois un lieu important de l'intrigue principale et l'objet de digressions semblables au passage décrivant la prison d'Angola, ce qui lui permet d'insister sur les effets de continuités qui relient les

⁶ Voir à ce sujet le site de la fondation *Souls Grown Deep*, qui documente et veille à la préservation et à la diffusion de l'art afro-américain : <http://www.soulsgrowndeep.org/gees-bend-quiltmakers>.

différentes périodes entre elles. Certaines pages du texte décrivant Gee's Bend ont elles aussi un caractère très braudélien, en ce qu'elles situent clairement ce lieu hors du temps :

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, quand les canons se seront tus, le temps va s'arrêter sur les berges du lent cours d'eau, il va s'allonger dans l'herbe, s'assoupir et faire le même rêve pendant des générations au cours desquelles les femmes montreront en silence à coudre à leurs filles de curieuses courtpointes que personne ne verra, toutes différentes et toutes mystérieusement apparentées, uniques et sœurs (*PC*, p. 112-113).

Comme ces courtpointes mystérieusement apparentées, le récit présente plusieurs personnages féminins qui, sans être explicitement liés les uns aux autres, coexistent au sein de Gee's Bend et constituent une sorte de communauté étendue dans le temps. L'un des personnages principaux du texte, Ève, une jeune fille noire élevée au sein d'une famille blanche, marche ainsi sans le savoir les traces de sa défunte mère en traversant Gee's Bend au terme du texte. Elle y rencontre un petit garçon, qui s'avère être son frère et qu'elle prend sous son aile, illustrant par le fait même la permutabilité de la généalogie au sein de la communauté où les filles succèdent à leurs mères dans un cycle répétitif et ininterrompu. Le récit évoque également une dénommée Ruby – probablement inspirée de Ruby Gamble, 1918-2001 –, une vieille femme n'ayant jamais quitté Gee's Bend où elle apprit d'abord à coudre auprès de sa grand-mère, et qui sera ensuite impliquée dans la création d'un groupe de tissage, dont font également partie d'autres personnages inspirés de femmes réelles. De façon plus impressionniste, cinq artistes de Gee's Bend ayant vécu au XX^e siècle sont aussi évoquées dans le texte à travers des descriptions de leurs courtpointes, intercalées dans le récit. Ces descriptions sont livrées aussi objectivement et minutieusement que possible, et ne sont aucunement intégrées à l'intrigue ; ce n'est d'ailleurs qu'à la toute fin du livre, dans une note de l'auteure, que sont révélés les noms des artistes. À la première lecture, il est presque impossible de se figurer que les courtpointes évoquées sont non seulement des œuvres

réelles, et non le produit fictionnel de l'une ou l'autre des femmes décrites dans le texte, mais aussi qu'elles ont été réalisées au XX^e, bien après la période historique dans laquelle se déroule l'intrigue principale. C'est sans doute l'effet recherché par Fortier que d'amener son lecteur à confondre les femmes, leurs œuvres et leurs époques respectives, et de le pousser à se représenter *Gee's Bend* comme un espace-temps immuable.

Il peut sembler paradoxal de rencontrer des espaces aussi peu influencés par le passage du temps au sein d'un récit dont le caractère est nettement historique, et dont l'intrigue relate des faits historiques importants et bien documentés. On comprend toutefois mieux la logique dans laquelle ils s'inscrivent en constatant que, pour une raison ou une autre, le récit décrit ces lieux comme étant isolés physiquement, habités par des communautés défavorisées, et qu'ils reflètent donc des expériences du temps hors normes. On sait bien, notamment grâce aux travaux Reinhard Koselleck, Christophe Charles et François Hartog que le temps n'est pas une donnée invariable, mais qu'il est ressenti différemment selon les sociétés, les classes ou les époques. L'image que l'on pouvait, par exemple, se faire du futur au Moyen Âge ne concorde pas avec celle que l'on rencontre dans les écrits des Lumières, ni dans ceux des écrivains romantiques ou des écrivains du XXI^e siècle. De la même manière, un fermier, pour qui l'alternance des saisons est d'une importance capitale, envisage le temps selon des schèmes fondamentalement différents de ceux d'un avocat, d'un informaticien ou de tout autre individu pour qui la température, chaude ou froide, n'est qu'une question de confort. Pour une femme de *Gee's Bend*, où l'influence du monde extérieur se fait minime, il semble ainsi normal que le passage du temps prenne la forme d'un cycle incessamment reproduit et où le savoir-faire qui se transmet de mère en fille constitue le principal élément de continuité – c'est précisément ce dont rend compte le récit.

Briser la ligne du temps

Cette brève traversée de trois œuvres de Fortier, orientée par Genette, met en lumière un aspect particulier de la spatialité chez cette écrivaine à savoir que les espaces métaphoriques et hors-temps, s'ils jouent des rôles différents au sein des récits, n'en partagent pas moins une caractéristique particulière, soit de déroger à la représentation traditionnelle du temps comme une ligne continue marquant, sinon le progrès, du moins la succession des événements s'enchaînant les uns à la suite des autres. Cette dernière remarque pourra sembler anodine ; elle ne l'est pourtant pas, considérant l'importance de l'image de la ligne dans nos représentations mentales de l'histoire et dans notre imaginaire du temps. Intimement liée à l'écriture occidentale, puisqu'elle se lit de la gauche vers la droite, la ligne du temps constitue en effet la spatialisation la plus basique de l'histoire, sa mise en forme la plus aisément intelligible. C'est d'ailleurs en vertu de cette facilité avec laquelle elle s'impose à l'esprit qu'elle s'est érigée comme la figure reine des manuels d'histoire. Mais malgré son potentiel pédagogique et heuristique, il est clair – et les récits de Fortier en témoignent – que la ligne du temps s'avère souvent insuffisante pour rendre compte de l'expérience réelle du temps et de la façon dont l'histoire se présente à nos yeux : dire qu'un certain fait en a précédé un autre, reconstruire des séquences d'événements ou établir leur chronologie ne traduit en rien l'expérience de l'histoire, expérience bien loin de correspondre une trajectoire rectiligne ou à une progression régulière. C'est donc vers une représentation plus fine, plus près d'une phénoménologie du temps, que nous mènent les trois œuvres étudiées ici.

À travers les différents rapports qui s'installent entre les lieux et le temps, les textes de Fortier rendent compte des aspérités et des volumes que l'histoire offre à notre perception. Les récits effectuent des détours, s'arrêtent et hiérarchisent les événements les uns par rapport

aux autres et illustrent, par le fait même, les discordances dont parle Christophe Charles (2011) et qui sont le signe de l'écoulement irrégulier du temps. En rompant avec la ligne du temps, Fortier rompt aussi avec une certaine idée de l'histoire comme une force motrice susceptible d'emporter avec elle les personnages ou contre laquelle ces derniers doivent lutter, comme c'est souvent le cas dans le roman historique hérité du XIX^e siècle. L'histoire constitue dans ses œuvres une présence beaucoup plus organique qui s'incarne notamment à travers l'agrégat du mont Saint-Michel, la symbiose du cœur humain et des volcans ou ces espaces isolés du reste du monde qui, dans *La porte du ciel*, sont régis par une temporalité qui leur est propre. Dans le contexte actuel où se multiplient les travaux consacrés aux expériences du temps, ces différentes spatialités de l'histoire ouvrent assurément des pistes fécondes qu'il y a tout intérêt à explorer.

Bibliographie

BAYARD, Pierre (2009), *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit.

BLOCH, Marc (1952 [1949]), *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin.

BOUVET, Rachel (2015), *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

BRAUDEL, Fernand [dir.] (1985[1977]), *La Méditerranée I. : L'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion (Champs).

BROSSEAU, Marc (1996), *Des romans géographes : essai*, Paris, L'Harmattan.

CHARLES, Christophe (2011), *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin.

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues et Sylvianne RÉMI-GIRAUD (2002), « "Espèces d'espaces" : approche linguistique et sémiotique de la métaphore », dans *Mots. Les langages*

du politique, no° 68, [en ligne], <http://mots.revues.org/7013>, site consulté le 30 septembre 2016, p. 75-104.

DICKNER, Nicolas, Dominique FORTIER, *Révolutions*, Québec, Alto, 2014.

FORTIER, Dominique, *Du bon usage des étoiles*, Québec, Alto, 2008.

FORTIER, Dominique (2010), *Les larmes de saint Laurent*, Québec, Alto.

FORTIER, Dominique (2014), *La porte du ciel*, Québec, Alto (Coda).

FORTIER, Dominique (2015), *Au péril de la mer*, Québec, Alto.

FORTIER, Dominique (2018), *Les villes de papier*, Québec, Alto.

GENETTE, Gérard (1969), « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Paris, Seuil.

HARTOG, François (2012 [2003]), *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil (Points).

KOSELLECK, Reinhart (1990), *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

MERCIER, Andrée, et Robert DION [dir.] (2010), « Narrations contemporaines au Québec et en France : regards croisés », dans *Voix et images*, vol. 36, no° 1.

PROUST, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit III : le temps raconté*, Paris, Seuil (Sciences humaines).

RYAN, M.-L. (2009), « Space », dans *Handbook of narratology*, P. Hühn, J. Pier, W. Schmid et J. Schönert [dir.], Berlin, New York, Walter de Gruyter, p. 420-433.

Souls grown deep foundation, « Gee's Bend Quiltmakers », [en ligne], <http://www.soulsgrowndeep.org/gees-bend-quiltmakers>, site consulté le 27 mai 2018.

VADNAIS, Christiane, « “Ce que seul un roman peut découvrir”. Narration surdéterminée et savoir romanesque dans *Les larmes de saint Laurent* », texte de la communication présentée dans le cadre des *Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ*, Studio P, Québec, 27 mars 2015, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2015/Vadnais_Christiane.pdf, site consulté le 27 mai 2018.

WELLS. H.G. (1992 [1895].), *The Time Machine – La machine à explorer le temps*, Paris, Gallimard.

WESTPHAL, Bertrand [dir.] (2000), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

WHITE, Kenneth (2004), *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset.

Notice biobibliographique

Pierre-Olivier Bouchard est professeur adjoint à l'Université Memorial. Ses recherches portent le rapport au temps et à l'histoire dans les littératures française et québécoise des XXe et XXIe siècles. Ses plus récentes publications portent sur le roman historique français des années 1920 et 1930, et sur les représentations de la crise de la modernité du Québec. Ses recherches l'ont également amené à s'intéresser aux fictions biographiques et aux régimes d'historicité dans la littérature.

***Die With Your Boots On* : agressivité et exclusion dans *La rage*, de Louis Hamelin**

Jean-Pierre Thomas

Université York

Résumé

Où se situe la frontière qui sépare l'agressivité de la violence? Un faux pas risque-t-il d'entraîner d'un domaine dans l'autre? Le romancier québécois Louis Hamelin a exploré cette question dans son premier roman, *La rage*, paru en 1989. Puisant dans un registre intertextuel où affleurent quelques « slogans » *heavy metal* qui, tels de véritables leitmotive, ornent les soubassements de l'œuvre, l'auteur a placé son personnage principal dans un contexte où l'agressivité et l'exclusion deviennent les remèdes à la souffrance de vivre. Il s'agit ici d'examiner l'utilisation que l'écrivain fait des extraits de chansons cités, de déterminer jusqu'à quel point ceux-ci sous-tendent la trame narrative et d'évaluer l'effet qu'ils ont sur la constitution d'un imaginaire de l'agressivité.

Abstract

Where does the line that borders aggressiveness from violence rest? Can a *faux pas* drive from one realm to the other? French Canadian novelist Louis Hamelin has examined these questions in his first novel, *La rage*, published in 1989. Through a range of quotes where heavy metal "slogans" occupy a central place, the author has put his main character in a situation where aggressiveness and exclusion ease the pain of living. This paper examines how Hamelin uses the quoted songs; it tries to find if and to what extent they have an impact on the narrative; finally, it evaluates the effects they have on a potential imaginary of aggressiveness.

Rock. Le mot fait instantanément surgir des images qui, selon les époques ou les dispositions, laissent un arrière-goût irritant ou évoquent une atmosphère festive. Révolte, désordre, excès : voilà quelques-uns des substantifs qui sont souvent rattachés à la musique rock¹. La mauvaise presse qu'a longtemps récoltée ce phénomène musical n'est pas étrangère aux frasques qui en ont accompagné les origines. Se complaisant dans l'élaboration de modes d'expression considérés comme extrêmes, le rock s'est d'emblée donné pour mandat de servir la cause de la libération à l'égard des normes, ce qui l'a relégué dans les marges de communautés désireuses de poser des règles rigides. Comme toute action répressive entraîne tôt ou tard une réaction exaltée, le rock n'a pas manqué de répliquer, aidé de ses rejetons. L'un de ceux-ci, le *heavy metal*, passe pour être particulièrement indiscipliné². Toute une imagerie binaire accompagne thématique, idéologie, voire philosophie *metal*, imagerie qui privilégie « les ambiances [...] volontiers sombres et morbides » (Hein, 2004, p. 46) et « la face sombre de la nature humaine » (*Ibid.*, p. 162). Cette posture dresse entre les adeptes de ce genre musical et leurs pairs une frontière faisant d'eux des étrangers réciproques. Comme le remarque Keith Kahn-Harris :

¹ Voir, à ce propos, l'analyse de Deena Weinstein, 2000, p. 237-275.

² Bien que ce que d'aucuns nomment aujourd'hui *heavy metal* ne corresponde plus tout à fait au genre musical qui est apparu dans les années 1970 et qui, à partir de la deuxième moitié de la décennie suivante, s'est segmenté en une multitude de sous-genres, j'utiliserai ici cette expression générique par commodité.

« Metal divides people. »³ (2007, p. 1) L'altérité qui surgit conjointement marque ceux qui se réclament du *heavy metal* du sceau d'une différence qui, pour ne pas nécessairement les transformer en parias, n'en demeure pas moins souvent vecteur d'exclusion.

L'on est en droit de se demander si le constant rapprochement du *metal* avec la violence, auquel se sont voués partisans des critiques et progressiste et conservatrice, est justifié. D'ailleurs, où se situe la frontière qui sépare la pulsion aggressive – contenue dans les limites d'une colère cathartique ou d'une aigreur sublimée – de la violence irrépressible? Le défolement institué par le recours aux *topoi* du phénomène rock devient-il forcément à un moment incitation à la transgression? Peut-être la rage qui surgit en un individu confronté aux répressions imposées par les institutions trouve-t-elle dans le *heavy metal* un exutoire sain; à moins que ce genre musical, authentique bastion de la révolte, n'accentue plutôt en ceux qui s'adonnent à son écoute la volonté de refus. Voilà quelques-uns des questionnements que soulève la lecture de *La rage*, roman de l'auteur québécois Louis Hamelin, paru en 1989 et récipiendaire la même année du prix du Gouverneur général du Conseil des Arts du Canada. Puisant dans un registre intertextuel⁴ inspiré par

³ Je traduis : « Le *metal* divise les individus. »

⁴ La plupart des commentateurs qui se sont attaqués à l'analyse du roman de Hamelin se sont fait forts de relever le haut apport intertextuel/interdiscursif qu'on y trouve. André Lamontagne, dans un texte portant principalement sur ce phénomène, parle d'un narrateur qui s'abandonne à une « frénésie citationnelle en convoquant une multitude d'intertextes et d'auteurs [...], une intertextualité proliférante et dispersée [qui] informe le discours du narrateur ». (2004, p. 183) Le critique va jusqu'à poser l'hypothèse que « l'intertextualité s'affirme comme figure modélisante du roman, comme fonction régulatrice d'un discours idéologiquement dispersé » (*Ibid.*, p. 184), bref, comme soubassement de l'œuvre. Cela dit, bien que Lamontagne note la présence d'un intertexte musical rock, il le fait à la volée et n'y accorde qu'une importance mineure. En outre, il rattache exclusivement le phénomène à « des réalités américaines » (*Ibid.*, p. 196), alors que, nous le verrons, l'américanité n'est ici que fort passagère – à ce propos, François Paré évoque de son côté des « réseaux extrêmement complexes d'intertextes divers et de références culturelles nombreuses, québécoises, américaines et françaises, entre autres ». (Ouellet et Paré, 2008, p. 22) Michel Nareau et Jacques Pelletier indiquent pour leur part que « cette œuvre se distingue, c'est l'une de ses constantes, par une intertextualité foisonnante, ramifiée, parfois latente, parfois affichée de manière plus ostentatoire » (2015, p. 9), tandis que Valérie Ménard a démontré à quel point les réseaux intertextuels s'imposent chez les auteurs de la génération X (à laquelle Hamelin appartient). Nonobstant ces travaux, aucun spécialiste ne s'est vraiment intéressé à la question du rôle et de l'impact du *heavy metal* dans *La rage*.

certaines « classiques » du rock, le romancier a placé son personnage principal dans un contexte où le défoulement devient le remède à la souffrance de vivre. Quelques « slogans » *metal* particulièrement prisés ornent l'œuvre et s'orchestre progressivement une intrigue qui oscille entre agressivité et violence. Il s'agira au cours des prochaines pages d'examiner l'utilisation que fait l'écrivain de ces formules, de déterminer jusqu'à quel point elles sous-tendent la trame narrative et d'analyser l'effet qu'elles produisent sur la lecture du roman. La réflexion abordera par la suite la question de l'imaginaire de l'exclusion et de ses relations avec la violence pour établir si, au sein d'un univers marqué par l'ostracisme, la musique *heavy metal*, en tant que catalyseur de transgression, constitue un apport positif dans la quête de liberté de l'individu.

Un roman à « consonance » metal

Le personnage principal du roman, Édouard Malarmé, après avoir terminé des études de baccalauréat en biologie, rompt pratiquement toute attache sociale et devient *squatter*. Installé dans un chalet abandonné de Saint-Canut, dans les Laurentides, il fomenté de fantasques projets iconoclastes ayant pour cible l'aéroport de Mirabel, sis tout près. En compagnie de son ami *rocker* et motard Johnny, il fréquente régulièrement un bar de la région, le *Pullford Lodge*, et s'y livre à ses activités coutumières : jouer au billard et au *pinball*, boire de la bière et écouter de la musique *heavy metal*. La rage guette Malarmé, un renard l'ayant mordu. Cette rage est aussi celle qu'il ressent au contact d'une société oppressive qui l'empêche de s'exprimer. Et Malarmé rumine, il enrage, jusqu'au moment où il laisse libre cours à ses sentiments ravageurs : le meurtre du propriétaire du chalet qu'il habite le fait basculer dans la violence.

D'où provient la colère éprouvée par Malarmé? Très tôt dans sa vie, le personnage principal de *La rage* a senti sourdre en lui un désir de non-conformité. Rebelle, il s'en

prend çà et là dans le roman aux institutions qui, selon lui, empêchent l'individu d'aspirer à l'autonomie. La description physique du jeune homme permet de repérer un type précis, celui du voyou peu respectueux des tendances esthétiques de son époque : « Je suis vêtu d'un pantalon ample et kaki, avec des pièces de cuir aux genoux, d'un T-shirt noir me découvrant les bras jusqu'aux épaules, et un bandeau rouge m'enserme le front et discipline une chevelure plutôt longue, bouclée et effrontée ». (Hamelin, 1989, p. 94⁵) Force est de voir en Édouard Malarmé un jeune adulte qui a rompu avec les normes. Comme il le prétend lui-même, il a « sauté la clôture. À bas les poteaux de la culture! » (128) Ayant « pris le parti de tout refuser » (366), s'étant tout jeune abstenu de répéter mécaniquement les paroles préprogrammées du culte religieux (194), se voyant sous les traits d'un « ennemi public numéro zéro, cheval de Troie dans [un] dragon de béton » (270), Malarmé est un « facteur de ralentissement » (215) – d'abord dans sa propre famille, ensuite au sein du corps social. Qu'il s'agisse de fracasser sans raison la vitrine d'un commerce lors d'une escapade à Laval ou de faire l'amour avec une compagne de passage dans un recoin de l'aéroport de Mirabel, Malarmé savoure l'illicite. D'où lui vient cette prédilection? Il s'explique : « je suis venu au monde déjà irréductiblement retranché dans un refus bien net de la vie bien blanche du dehors ». (182) Sa naissance apparemment forcée, marquée par la résistance à l'égard d'un monde extérieur aseptisé, semble le prédestiner à vivre à l'écart. L'on ne se surprendra guère de le voir fréquenter un milieu rythmé par une musique elle-même longtemps considérée comme hors-normes.

Le petit noyau d'amis qui se forme autour de Johnny, comparse de Malarmé, se complaît dans les esclandres aux implications douteuses – chasse au canard plus ou moins

⁵ Les références au roman de Louis Hamelin seront dorénavant insérées sans nom d'auteur ni année de publication, directement à la suite de l'extrait cité.

légale ou virées alcoolisées. Cela dit, même au sein de ce groupe qui constitue sa seule véritable famille, Malarmé fait office d'inadapté, car il a la tête dans les nuages, il aime philosopher, ce qui le sépare de ses amis. Marginal il est, lui qui, pour adopter la définition de Martine Xiberras, « se [met] hors du système du fait d'une inadaptation quelconque : il est aux confins, à la périphérie ou en tout cas au-delà de la ligne d'horizon ». (1993, p. 122) Étranger au monde qui l'entoure, Malarmé apparaît comme un exclu au sein d'un groupe d'exclus. L'exclusion, dont Xiberras indique qu'elle implique « le rejet hors des représentations normalisantes de la société » (p. 25), convie à « une rupture du lien [...] qui attache fidèlement ou normativement les acteurs sociaux au modèle de la société » (p. 26), question que j'explorerai sous peu en la mettant en rapport avec la musique écoutée par ce petit gang. Toujours est-il que la rage guette Malarmé, qui choisit de « renaude[r] au lieu de prier. » (251)

Quel rôle le *heavy metal* joue-t-il dans ce roman aux couleurs sombres? Circonscrivons d'abord l'utilisation que fait Hamelin du phénomène. Les références au *metal* sont nombreuses dans *La rage*, mais la musique n'est pas le seul motif à étayer une intrigue fondée sur le désir de Malarmé de renverser toute forme d'autorité. Le *metal* n'en joue pas moins ici un rôle fulgurant⁶. Dès l'abord, le narrateur se dit habité par « une musique de fond conquérante, sous [s]on crâne » (31), dont les effets ne se démentiront à aucun moment. Mais il y a plus : le *metal* colore littéralement l'univers dans lequel le jeune homme vit. Lors de la visite de son ami Johnny, qui fait résonner dans le petit chalet la musique de groupes « Heavy Métal gothique » (208), le lieu se transforme : « Aux accents de ces incantations chthoniennes, le petit castel du pied de la pente durcie essaie de devenir

⁶ Bien qu'allusion soit faite au *metal* dans pratiquement toutes les parties du roman, c'est surtout au cœur du deuxième chapitre que la musique occupe une place prépondérante.

un sombre et sinistre château où les ombres veulent nous avaler [...] » (208), explique le narrateur, qui s'avoue fasciné par l'imagerie repérée dans cet univers mystique :

Je me suis [...] perdu dans la contemplation du boîtier de la cassette qui jouait à ce moment, produit d'un groupe que je ne connaissais pas, les RAGING DOGS. Sur le dessin [...], on voyait une espèce de mutant poilu revêtu d'une armure de chevalerie éclatante, et de dessous le heaume au ventail relevé, une gueule à la dentition terrifiante dardait ses crocs baveux tandis que des yeux rouges luisaient dans l'ombre. On devinait des meutes de loups, silhouettées à travers les bois squelettiques. En arrière-plan, un château médiéval stagnait dans un halo de brumes noirâtres traversées d'éclairs, élevant une tour sombre à la rencontre du ciel menaçant⁷. Je dis à Johnny :

– Tu me fais écouter de drôles de choses, mon vieux.

– Ça te fait du bien, Eddy, fut sa réponse distraite. (211)

Initié par son compagnon aux accents fantastiques du *heavy metal*, Malarmé y découvre une force insoupçonnée. Le *Pullford Lodge*, où les amis assistent aux prestations de groupes *metal* locaux, se métamorphose du bistro malpropre qu'il est habituellement en « une cathédrale à la nef balayée par l'athéisme » (45), où « le tonnerre métallique d'une] musique [...] Heavy Rock d'une brutalité inouïe (et pourtant très éloignée d'être inaudible) et d'inspiration ostensiblement satanique » (45-46) se déverse sur les consommateurs exultants. Quant aux musiciens, ils figurent « [t]rois disciples de Lucifer [qui] continuaient à invoquer à grands râles, là-devant, les mauvais esprits, les racailles et les engeances moyenâgeuses leur servant de modèles et de muses » (50) dans la préparation de « leur véhémence théurgie de bas-fonds. » (50) Messe postmoderne que celle-là, qui rend compte d'une resacralisation du réel par voie de subversion⁸.

⁷ Il serait probablement juste de relever ici la valeur de préfiguration de ce dessin qui, par le personnage du mutant ainsi que la tour mis en scène, annonce l'assaut de Malarmé sur la tour de contrôle de l'aéroport, à la fin du roman. La fascination du protagoniste pour les tonalités sombres véhiculées par l'univers décrit n'a donc rien pour surprendre.

⁸ À propos d'un rapprochement possible entre musique *metal* et sacré, voir Alexis Mombelet, « La musique metal : des éclats de religion et une liturgie. Pour une compréhension sociologique des concerts de metal comme rites contemporains », *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales*, n° 88, 2005/2, p. 25-51.

Parlant de Lucifer, les *topoi* du genre *metal* sont omniprésents dans le roman : la musique, bien entendu, mais aussi le cuir, les bracelets à clous, la femme fatale à poitrine protubérante, l'alcool et la drogue (que consomment le groupe d'amis), les motocyclettes vrombissantes, l'attitude machiste, les cheveux longs, et j'en passe. Stéréotypes marqués par une époque précise (les années 1980, moment où se déroule le roman), ces lieux communs surdéterminent le thème de la rage. Et si le *metal* redonne vie aux lieux (jusqu'aux vieillards qui se mettent à frétiller au son de la musique!), c'est que le message transmis dans les extraits de pièces citées empreint l'atmosphère d'une teneur électrisante.

Un metal de circonstance

Avoir choisi la musique et l'imagerie *heavy metal* comme toile de fond marque *La rage* d'une couleur singulière. Si les *topoi* font partie intégrante de la trame, la musique comme telle ne laisse pas sa place. Évidemment, le roman ne réussit pas à rendre la sonorité *metal*, sinon de manière détournée, en utilisant ces substituts que sont les mots. Le code *metal* défini par Deena Weinstein – composé d'une sonorité qui exulte la puissance, d'une dimension visuelle rendue par les *topoi* mentionnés ci-haut ainsi que d'un registre verbal caractérisé par le recours à une thématique binaire (où l'expérience dionysiaque s'oppose au chaos) (Weinstein, 2000) – apparaît donc ici de façon elliptique. L'aspect verbal m'intéressera davantage, compte tenu que de nombreux extraits de morceaux, insérés à même plusieurs passages du roman, scandent certains hymnes *metal*. L'action se déroulant en 1983, c'est le *heavy metal* du début de la décennie qui se trouve exploité. Ce moment est marqué par l'avènement de ce que les critiques musicaux ont nommé la *New Wave of British Heavy Metal*. Sous l'égide de groupes tels que Judas Priest et Iron Maiden, le genre se développe, peu après sa naissance dans les années 1970 – avec ces pionniers qu'ont été Led Zeppelin et Black Sabbath. L'engouement pour le *metal* se transmet bientôt à

l'ensemble de l'Europe, puis l'Amérique du Nord emboîte le pas. Il n'est dès lors guère surprenant que Hamelin ait misé sur les paroles de chansons de groupes *metal* anglais (Iron Maiden), américain (Quiet Riot) et allemand (Accept), qui tous exemplifient l'essence du *metal* tel qu'il apparaîût à l'époque.

L'auteur incorpore apparemment de façon aléatoire des extraits de pièces dans son texte, mais le procédé se systématise rapidement. La lettre majuscule lui sert à insérer a) des onomatopées transposant des bruits tonitruants (boules de billard qui s'entrechoquent sur la table de jeu ou ahans de Malarmé en train de fendre du bois) et b) des paroles de chansons. La stratégie est utilisée à outrance et les passages en lettres majuscules se superposent le plus souvent aux pensées du narrateur, dont ils interrompent le fil. Il s'avère ainsi difficile de distinguer la simple onomatopée du segment de chanson, témoin l'extrait suivant où le narrateur, décrivant la scène où il fait la connaissance de Johnny, s'apprête à jouer une partie de billard au son des Brains Blasters interprétant une pièce du groupe Accept :

Le chanteur s'époumonait sur scène, la glotte pratiquement arrachée de ses gonds. WATCH THEM THEY'RE GONNA BREAK THEIR CHAINS HEY! CHALK A TALC A POM POM PLAQUE. Le début fracassant du sieur Johnny, qui envoya promener les boules bariolées aux quatre coins de la table, se voulait un sérieux coup de semonce. (54)

Connaître les paroles de la pièce « Balls to the Wall » est nécessaire pour pouvoir retrancher les onomatopées du segment. Je me restreindrai dans le cadre de cette analyse aux passages cités d'une pièce d'Accept, de deux pièces d'Iron Maiden et d'une autre de Quiet Riot⁹. Les extraits cités n'ont assurément pas été choisis au hasard, car ils aiguillent le rapport qui se crée avec le *metal* sur le plan discursif. Aucun titre de chanson n'étant

⁹ Bien que d'autres fragments de chansons soient disséminés çà et là dans le texte (par exemple, « Back in Black » et « Hells Bells » du groupe australien AC/DC), les extraits choisis sont ceux qui reviennent le plus souvent et qui semblent avoir un effet marquant sur la diégèse.

indiqué dans le texte, le lecteur non averti risquera de ne pas décoder la provenance des extraits. Conséquence : il ne percevra pas la finesse avec laquelle Hamelin choisit ses fragments et les recompose.

Le premier passage dont le romancier se sert provient de l'album *Balls to the Wall*, que le groupe Accept a fait paraître en 1983 et dont la pièce éponyme, sorte d'hymne prêchant les droits de la personne et la rébellion, est devenue la plus connue du groupe. Outre le passage cité précédemment, Hamelin insère le vers clé du refrain, précédé d'une courte série d'onomatopées : « KEY PLOW BAM BALLS TO THE WALL MAN YOU'LL GET YOUR BALLS TO THE WALL » (55). Puis l'écrivain reprend les deux extraits cités, qu'il recompose toutefois en partie, histoire de les enrichir ou d'en inverser le sens : « BAMB BACK POÏNG WATCH THEM OH THEY'RE GONNA BREAK THEIR BACK BLACK POÏNG » (55) – les chaînes à briser sont remplacées par le dos, ce qui accentue les difficultés qu'implique la rébellion –, « BAN BOMB BALLS TO THE WALL MAN YOU'LL GET YOUR BALLS TO THE BAAL » (56), et enfin « BAC BONN WHAM WALL TO THE BALLS MAN WALL TO THE BAÏL » (56). La pièce, entendue au premier degré, procède à une apologie de la destruction, orchestrée par les martyrs dont les institutions ont trop longtemps abusé. L'auditeur de la chanson sera invité à se joindre à ces opprimés pour aider à libérer le monde des excès de l'asservissement. Le carnage célébré est soutenu chez Hamelin par l'espoir en une recreation éventuelle, ce qu'illustrerait l'allusion au dieu ougaritique Baal, reconnu pour son combat afin d'ériger un monde fécond. Destruction et création vont donc de pair. L'inversion de « Balls to the Wall » en « Wall to the Balls » indique probablement pour sa part que le renversement qui se prépare aura pour conséquences d'instaurer un nouvel ordre reposant sur une transvaluation des valeurs, la matière répondant aux coups orchestrés par le corps. La seconde thématique

metal joue ici à plein. « The discourse on chaos in heavy metal lyrics includes interest in disorder, conflict, opposition, and contradiction. [...] It speaks of injustice and of resistance, rebellion, and death »¹⁰, selon Deena Weinstein. (2000, p. 39) Cette posture oppose les forces en présence, mais place le point de vue dominant du côté du dominé, histoire de proposer une inversion possible. « [Metal] symbolizes a refusal to conform to rules of respectability that repress vitality or to submit to those who wish to exert their domination over others. »¹¹ (*Ibid.*, p. 42) La chanson s'inscrit à merveille dans la logique d'un récit où le personnage principal rêve de renverser les institutions en place.

Le deuxième extrait cité provient du morceau du groupe Iron Maiden intitulé « Flight of Icarus », tiré de l'album *Piece of Mind* (paru en 1983). Il s'agit d'une adaptation libre du récit mythologique grec où Icare et son père Dédale réussissent à se tirer du labyrinthe crétois grâce à des ailes collées à leurs bras à l'aide de cire. Icare se rapproche du soleil, la cire fond et il s'écrase au sol. Le récit a été transformé par le groupe britannique, Icare n'étant plus secouru par son père mais bien trompé par celui-ci, qui le pousse vers une mort certaine. Le rôle joué par Dédale dans la pièce confère au mythe une tournure particulière : l'accent est mis sur le conflit des générations, qui se solde par la trahison du père à l'égard de sa progéniture¹². L'imagerie binaire du texte rend évidente la problématique de l'exclusion. Comme les enfants risquent par leurs rêves de faire éclater le monde construit par les adultes, ces derniers préfèrent les éliminer en les encourageant au

¹⁰ Je traduis : « La thématique du chaos dans les paroles de chansons *heavy metal* recoupe un intérêt pour le désordre, le conflit, l'opposition et la contradiction. Elle traite d'injustice et de résistance, de rébellion et de mort. »

¹¹ Je traduis : « Le *metal* symbolise un refus de se conformer aux règles qui répriment la vitalité ou de se soumettre à ceux qui souhaitent exercer une domination sur leurs pairs. »

¹² Le chanteur d'Iron Maiden, Bruce Dickinson, a apparemment avoué avoir modifié le récit afin d'en faire une allégorie de la rébellion des adolescents contre l'autorité adulte (celle-ci ayant causé la mort d'Icare dans la chanson). Source : http://en.wikipedia.org/wiki/Flight_of_Icarus, 7 mai 2019.

vol : « FLY ON YOUR WAY LIKE AN EAGLE FLY AS HIGH AS THE SUN » (57). Le soleil, figure patriarcale dans la mythologie de plusieurs traditions anciennes, interrompt l'avancée d'Icare, comme le père d'Édouard Malarmé l'a empêché d'accomplir ses rêves d'enfant. L'extrait se transforme sous la plume de Hamelin : « BLACKABACK AS HIGH AS THE SUN CARE CARE ICARE BALLS TO THE SUN MAN » (57). Malarmé rêve durant tout le roman de prendre son envol, lui qui s'immisce par la pensée à bord des Jumbo Jets le survolant et qui à la fin s'affuble du titre de « Renard-des-Airs » (404). Il était prédestiné au vol, mais aussi, en raison de la trahison paternelle tôt consommée, à la chute, à voir ses *Balls* quitter le mur pour brûler au soleil. L'élan qui l'habite génère une rage destructrice qui se concrétisera dans la violence, ce que la pièce d'Iron Maiden annonce : s'opposant à la foule, Icare prend son envol et monte, malgré les risques, à l'assaut de ses aspirations. Emblématique du sort qui attend le rebelle, la mort d'Icare figure le refus de la jeune génération de prendre en charge les projets de la précédente. Ce morceau a visiblement été choisi pour le message de dissidence qu'il transmet : le transfert symbolique de la responsabilité de la chute du fils au père reflète à merveille la rage qui habite Malarmé.

Avec l'extrait de Quiet Riot, on demeure dans le registre de la révolte, mais quelques nuances s'imposent. « BANG YOUR HEAD BUM BOUDDHA BUM BUM » (59), écrit Louis Hamelin. La pièce « Metal Health », tirée de l'album du même nom paru aussi en 1983, est vite devenue un autre hymne apprécié des amateurs de *metal*. Vu par certains comme le morceau qui a permis au *heavy metal* d'entrer dans la culture de masse – mais qui n'en parle pas moins nommément de la sous-culture des *headbangers* –, « Metal Health », en jouant sur l'oxymore santé / folie, se livre à l'éloge de la différence et incite les jeunes non-conformistes à faire partie de la bande, au grand dam des adultes qui ne voient

pas que se frapper la tête jusqu'à la folie est un signe de santé. Encore une fois, Hamelin semble n'avoir pas procédé à un choix aléatoire : par son contenu, la chanson appuie la démarche de son personnage, et par l'entremise d'un « BANG YOUR HEAD BOMBOMB BANG YOUR BLACK A BACK BALLS » (61), c'est le corps entier du rebelle qui participe à la révolte. Si la tête, centre de toute activité neurophysiologique, tout autant que les *balls* (référence aux parties génitales), sources de la fécondité masculine, doivent être frappées pour que le jeune révolté fasse valoir son existence aux yeux des oppresseurs¹³, c'est dire que le mouvement de subversion doit, par son recours à des principes hédonistes fracassants, affirmer la valeur hautement *organique* de l'existence. Il semble y avoir un transfert provisoire de la thématique du chaos à celle de la festivité. La transgression est toujours au rendez-vous (le chanteur Kevin DuBrow incitant dans la pièce le *headbanger* à se séparer de ceux qui ne font pas partie du groupe des élus), mais il s'agit d'une transgression qui vise une resacralisation par voie de carnavalisation, par une inversion des valeurs instituées. Cela dit, Dionysos ne se débarrassera pas de Chaos sans coup férir.

« Die With Your Boots On » est une autre pièce d'Iron Maiden citée par Hamelin, à quelques reprises d'ailleurs puisqu'il en fait la chanson fétiche de Johnny. Le refrain, seule partie mentionnée, se présente comme suit : « IF YOU'RE GONNA DIE IF YOU'RE GONNA DIE IF YOU'RE GONNA DIE DIE WITH YOUR BOOTS ON ». (96) L'atmosphère du morceau est sombre. Il y est fait état de la figure du prophète de malheur, qui prédit moult catastrophes auxquelles l'humanité ne pourra échapper. Au dire de Paul Stenning : « The title was formed from a phrase whose origin is unknown but was probably

¹³ Par « oppresseurs », entendons, dans le cadre du roman, autant l'État, représenté par les fonctionnaires du gouvernement intéressés à exproprier les habitants de la région décrite, que le propriétaire véreux qui ne laissera pas à Malariné l'occasion d'occuper les lieux sacrés choisis par lui. Mais peut-être l'oppresseur par excellence est-il le père du protagoniste, en qui toute figure d'autorité se reflète presque directement.

linked to the military. The connotation would appear to be if you're going to go down, go down fighting. Better to die on the field of battle, in a blaze of glory, than in your bed. »¹⁴ (2006, p. 90) Le thème principal du morceau est évidemment la mort, une mort qui, aussi inéluctable puisse-t-elle donner l'impression d'être (le propos est imprégné d'un mysticisme qui rappelle les paroles de certains prophètes bibliques), finit par pouvoir s'apprivoiser – ainsi se termine le dernier couplet.

Quels effets la présence de ces extraits exerce-t-elle sur la trame du roman? Parlons d'abord d'un impact catalyseur d'agressivité. Johnny plus que tout autre est victime de « l'animosité que la musique nourri[t] d'énergie brute » (210), lui qui trame l'assassinat du « bonhomme Bourgeois », propriétaire du chalet habité par Malarmé, au son d'Iron Maiden proclamant que la vie se goûte au présent. La frontière qui sépare l'agressivité de la violence se rétrécit à mesure que l'action progresse et, vers la fin du roman, Johnny, incité peut-être par cette musique qui lui est chère, aussi par la drogue mêlée à son sang, puis par ses rapports troubles avec les autorités, fonce délibérément à motocyclette dans un pilier de béton. Sa mort devient un acte de célébration de la violence libératrice – Johnny meurt « with [his] boots on ».

Mais ce défolement d'émotions n'est pas le seul effet de la musique sur le comportement des personnages. La rage qui empreint le roman provient en partie de la vision du monde transmise par le *metal*. Quand onomatopées et paroles de chansons s'entremêlent, c'est presque toujours dans l'optique d'un coup assené à la vie : coup de queue de billard sur les *balls* colorées qui volent dans toutes les directions, mais aussi coup

¹⁴ Je traduis : « Le titre tire son origine d'une phrase dont la provenance est inconnue, mais qui est probablement liée au domaine militaire. La signification semble en être que s'il faut connaître la défaite, autant se battre jusqu'au bout. Il vaut mieux mourir sur le champ de bataille, dans une envolée glorieuse, que dans son lit. »

de gueule contre les institutions absolutistes. Malarmé, « fouetté [...] par la prestation des Kids du Heavy à la direction musicale » (63), sent monter en lui une rage sourde qui lui permet d'accomplir des exploits sur la table de billard. Cette énergie caractérise précisément la musique *metal*. Dès que celle-ci cesse, Malarmé rate ses coups et perd la partie. L'association manifeste entre musique et puissance d'action ne laisse aucun doute sur l'efficace du *metal* qui cravache l'auditeur. C'est comme si l'utilisation d'extraits de chansons *metal* préparait dans le livre la montée de la rage, une même ambivalence (sursaut d'agressivité et défoulement) étayant les deux phénomènes.

Semblable au *metal* lui-même, le discours sur le *metal* donne accès à des régions spécifiques du réel, différentes de celles qu'exploite habituellement tout un chacun. Comme l'explique Harris M. Berger :

In daily life, rage, fear, or sadness erupt because of negative events, real or imagined. In the framed sphere of music or literature, however, we are able to experience these emotions without having to suffer the consequences. Experiencing rage without actually having to suffer humiliation or violence [...], we are freed up to attend to the affect itself and treat the affect as an aesthetic object on its own terms.¹⁵ (Berger, 1999, p. 272)

Cette musique teintée de violence convient à l'atmosphère de frénésie qui marque l'œuvre. Après que les « heavy mentals » (62) aient chanté la mort à tout vent, celle-ci jouxte la vie d'Édouard Malarmé, suscitant dans son esprit une vision de la totalité. Comment expliquer autrement l'intérêt porté au côté sombre de l'existence? Le *metal* peut écraser l'auditeur (une escapade au *Pullford Lodge* laisse les « tympanes trépanés » [51], tandis que le « stéréo satanique [de Johnny] essaie de [...] jeter des sorts » [125]), mais il nourrit également

¹⁵ Je traduis : « Dans la vie quotidienne, rage, peur ou tristesse surviennent en raison d'événements néfastes, réels ou imaginés. Dans la sphère close de la musique ou de la littérature, nous avons la possibilité de faire l'expérience de ces émotions sans avoir à en subir les conséquences. Faire l'expérience de la rage sans avoir à vivre l'humiliation ou la violence nous rend libres de prendre en compte l'affect et de le considérer comme objet esthétique en soi. »

l'imaginaire d'individus qui nécessitent la purgation d'un trop-plein d'émotions refoulées, si bien que les « damnés [venus se placer] sous la protection tutélaire de leurs idoles de fer » (46) jubilent lorsqu'ils subissent « les exhortations méphistophéliques d'un groupe de suppôts du Heavy ». (47) Opposition intéressante, qui entraîne toutefois le narrateur dans une situation d'exclusion.

De la dérive à l'exclusion

L'utilisation que fait Hamelin du phénomène *heavy metal* a fort à voir avec la dimension transgressive du genre musical. L'action du roman se déroule en 1983, moment où le *metal* se dirige en Occident vers une polémique qui verra le PMRC (Parent's Music Resource Center)¹⁶ prendre des mesures draconiennes afin d'en limiter l'écoute chez les adolescents américains, mais *La rage* ne paraît qu'en 1989. Les six années qui séparent l'action du roman de sa parution ont vu le *metal* s'inscrire peu à peu dans la culture de masse et, simultanément, se constituer en une sous-culture autonome et légitime. La dimension transgressive qui le caractérisait à ses débuts continue toutefois d'être présente et le *metal* en récoltera un visage hors-la-loi, comme le suggère Jeffrey Jensen Arnett :

Violence, defying authority, breaking the norms and rules of society – these are common themes in heavy metal songs, and it could be argued (as the critics do) that these themes promote behavior that is disruptive to the rest of society, behavior such as violence toward self and others, sexual promiscuity, drug use and drunkenness, and the destruction of property.¹⁷ (1996, p. 77)

¹⁶ Le PMRC, fondé en partie par les épouses de sénateurs américains, s'est donné pour mandat de soustraire les adolescents à l'influence de certains genres musicaux (principalement le *heavy metal* et le *rap*). Pour la petite histoire du PMRC, voir Walser, 1993, p. 137-171. Au Québec, le Père Jean-Paul Regimbal a entretenu durant quelque temps la polémique, notamment avec la parution en 1983 de son livre *Le Rock 'n' Roll – Viol de la conscience par les messages subliminaux*.

¹⁷ Je traduis : « Violence, affront à l'autorité, transgression des normes et règles de la société – tels sont les thèmes récurrents dans les pièces *heavy metal*, et il pourrait être tentant de poser l'hypothèse (à l'instar des critiques) que ces thèmes encouragent des comportements dommageables pour l'ensemble de la communauté, comportements confinant à la violence à l'égard de soi-même et d'autrui, à la promiscuité sexuelle, à la consommation de drogue et d'alcool, au non-respect de la propriété d'autrui. »

Transgression : « franchir une ligne », pour suivre la pensée de Gilbert Durand (1979, p. 24). Cette traversée de l'interdiction dynamise le rapport qui s'établit entre producteurs et consommateurs de musique *heavy metal*, les uns répondant à l'appel lancé par les autres. Comme quantité de formes d'arts, le *metal* vise à satisfaire la propension toute naturelle de l'individu à la liberté. Dans une société libre, cette musique n'a plus de sens. Il faut donc une possibilité de liberté ainsi que des instances brimant cette possibilité pour que le *heavy metal* ait sa place dans une culture. Le *metal* trouve sa raison d'être dans des sociétés où la liberté n'est pas un fait acquis. Comme il reste de la place pour l'interrogation et les changements, le *metal* se donne pour mandat de participer au processus de transformation de la communauté, accentuant la tension qui entretient le rêve utopique d'une société égale. Toléré par les autorités en raison de son pouvoir cathartique, il permet aux jeunes de célébrer leur passion de la vie par voie de défoulement, ce qui aide à conserver l'équilibre dans certaines strates sociales. Survient toutefois toujours le cas où le message perçu provoque une dérive, une errance, voire une déviance par rapport aux normes établies par le groupe social. *La rage* présente une telle situation : violence, défi jeté aux figures d'autorité, transgression des normes de la société, voilà autant de traits qui, dans l'œuvre, manifestent un désir de franchissement des frontières.

Le roman de Hamelin est imprégné de transgressions. Détail important : ces dernières entretiennent le plus souvent avec la musique un lien prégnant. Les vieillards qui se rendent au *Pullford Lodge* aspirent à prouver aux jeunes du coin « que ce n'est pas parce qu'on a passé quatre-vingts ans qu'on est condamné à l'ignorance de la bonne musique et des bonnes choses de la vie et que surtout, ce n'est pas parce qu'on est vieux qu'on devrait être empêché de pécher. » (50-51) Cette « bonne musique » aurait-elle obligatoirement à

voir avec le péché? Le *Pullford Lodge* accueille ceux qui souhaitent « vendre leur âme au diable » sous « une douche de brûlants décibels sortis tout droit du soufflet de Vulcain. »

(47) L'on peut parler d'un éclatement des normes sociales (par voie d'excès sonores, moraux, esthétiques...) lesquelles trouvent leur contrepartie dans la musique, mais aussi dans les activités auxquelles celle-ci incite (billard, bagarre, drogue...) ainsi que dans les sentiments dont elle provoque l'apparition (agressivité, pulsion destructrice, volonté de puissance). Plus souvent qu'autrement, dans *La rage*, la mort accompagne cet éclatement.

Édouard Malarmé est habité par un désir de révolte qui l'entraîne à laisser se manifester son agressivité, verbale d'abord, physique ensuite, ce qui culminera en une irruption de violence incontrôlable, aux implications non plus simplement individuelles, comme dans le cas de l'agressivité, mais collectives, signe que la transgression aura été remplacée par une illégalité nommée par Martine Xiberras *délinquance* (1993, p. 121). La dérive à laquelle le personnage se laisse aller au début du roman est à vrai dire due à la violence dont lui-même se croit victime de la part des instances dirigeantes. Situation tendancieuse que celle-là : l'institué, rigide et dans une certaine mesure sclérosé, dresse une barrière destinée à retenir les élans d'éventuels instituteurs désireux d'en contester la mainmise. Moteur de tensions dans toutes les sociétés policées, ce dynamisme crée des oppositions génératrices d'agressivité, qui peuvent pousser l'État, maître des codes en vigueur, à intensifier les interdits restreignant la libération des pulsions individuelles et collectives. « La surrationalisation de cette structure sociale s'achève dans un irrationalisme complet et terrifiant renvoyant les individus à la plus “ primitive ” des angoisses », signale Michel Maffesoli (1984, p. 18). Résultat : une montée de violence insidieuse qui s'accroît à mesure que l'institution essaie de la maîtriser et dont les effets peuvent s'avérer funestes

pour le corps social. Le caractère fondateur d'une violence sainement évacuée se trouve dès lors nié.

Malarmé ne manque pas de considérer les institutions oppressives d'un mauvais œil. C'est d'ailleurs de regards dont il est question : « Le regard de la société, qui définit la catégorie de la déviance. Le regard des stigmatisés, qui intègre l'étiquette apposée par la société, mais qui développe néanmoins son propre point de vue. » (Xiberras, 1993, p. 96) Malarmé se définit comme un stigmatisé-transgresseur, mais sa voix résonne d'un faible écho contre le vacarme d'une machine étatique dont les symboles dans le roman sont les Jumbo Jets qui écrasent les habitants de la région « de leur rugissement et de leurs traînées laiteuses. » (17) J'ai mentionné l'importance accordée aux bruits dans *La rage*. Ceux-ci prennent souvent l'aspect du son tonitruant que font ces Boeing et l'un des remèdes contre ces bruits consiste à leur en opposer de meilleurs, sous forme de la musique qui jaillit des haut-parleurs du stéréo de Johnny. Le *metal* devient ainsi une arme instituant un nouveau système de valeurs fondé sur la nécessité d'opposer au code social en place un point de vue antagoniste afin d'orienter l'attention vers les inégalités prévalant. Ce système conquiert peu à peu Malarmé et permet à « la violence libérée, c'est-à-dire la révolte, [de] s'oppose[r] à la violence instituée, c'est-à-dire à la force légitimée. » (Balandier, 1979, p. 14) Pourtant, comme nous le verrons sous peu, aucune de ces deux formes de violence n'est fondatrice d'un nouvel ordre; leur visée commune est la destruction unilatérale à seule fin de persister.

Aux tentatives des agents fédéraux de déposséder les habitants de la région de leurs terres – l'expropriation a été relevée par plusieurs comme étant le thème principal du

roman¹⁸ –, le narrateur oppose une attitude déviante qui le conduit à recourir à la violence – il prend le contrôle de la tour de contrôle de Mirabel. Coincé dans un univers d’antithèses qui briment sa liberté, il est de plus en plus poussé vers l’exclusion¹⁹, lui qui se définit par ses ennemis, reflet d’un système de pensée binaire (224). C’est ici que le message livré par les morceaux cités dans le roman prend son sens : l’appel à la liberté prôné par les groupes *metal* catalyse le désir de Malarmé d’être son propre maître. Il semble toutefois que le thème du chaos prime ici la dimension dionysiaque, ce qui limite le recours à la violence à la dimension destructrice de celle-ci. Comme le dit Burné, autre ami de Malarmé : « La seule façon de reprendre le contrôle de moi-même, c’est en me détruisant ». (170) Il ne paraît pas y avoir d’issue à l’atomisation forcée par l’institué réifiant, sinon dans l’appropriation du bien d’autrui, d’où la situation de *squatter* de Malarmé. La menace d’expropriation demeure toutefois présente, rappel de la toute-puissance de l’institué. Le monde est devenu pour l’individu un lieu lui étant étranger. S’il faut se frapper les balles sur le mur ou assumer une santé qui relève de la folie, c’est que l’univers aseptisé des dirigeants ne sied plus à une jeunesse qui rêve de vie au présent. Les représentants de l’institué orientent les énergies « en fonction d’un futur radieux, de lendemains qui chantent ou d’un paradis de transparence. Mais, face à cette propension institutionnelle, il y a les situations existentielles qui assument, consciemment ou pas, la circularité, le déjà-vu, le déjà-dit » (Maffesoli, 1984, p. 53), il y a une jeunesse qui juge utile de garder *vivant* le sociétal. La rébellion trouve sa raison d’être dans cet affrontement entre volonté et nécessité. Se considérant comme un parasite, Malarmé a « pris le parti de tout refuser »

¹⁸ Julien Desrochers parle à ce titre d’une « double expropriation : celle de la jeunesse (la génération X) qui se voit dépossédée de ses ambitions et qui est aliénée par une société utilitariste, et celle des agriculteurs, expulsés de leurs terres par le gouvernement fédéral afin de permettre la construction de l’aéroport de Mirabel. » (2006, p. 70)

¹⁹ David De La Roche voit en Malarmé un personnage qui « recherch[e] l’exclusion, pour ne pas être inclus dans un système normatif qu’il juge avilissant et aliénant. » (2006, p. 36)

(366), conscient qu'à la volonté des tenants du système ne peut s'opposer que la nécessité de liberté. « Soudain j'ai été saisi d'une grande colère inutile, au hasard, poussant un cri étouffant au fond de ma gorge, [...] une colère qui ne demandait qu'une prise en charge à fond de train pour aboyer souverainement » (262), déclare le personnage. Inutile mais nécessaire, cette colère peut-elle résulter en une mobilisation d'énergies destructrices dont le but réel serait l'instauration d'un nouvel ordre?

Édouard Malarmé s'enfonce toujours davantage dans la désillusion et la réclusion. Ayant rompu avec les normes, il en vient à ne plus savoir qui il est.

Je veux être capitaliste, fasciste, socialiste, communiste, babouviste, stakhanoviste, libéral, conservateur [...], je suis déviant, radical, révisionniste, orthodoxe, intransigeant, hétérodoxe, éclectique et syncrétique, je suis tout en même temps, je me tape la surdose des doctrines. (195)

Malarmé ne peut que se trouver marginalisé puisque, embrassant tous les systèmes, il ne convient à aucun. Cette situation signale un « échec à la normalité [qui] semble constitutif des processus d'exclusion. » (Xiberras, 1993, p. 26) Mais comme les exclus « ressentent avec plus d'acuité l'essentielle désagrégation de la trame sociale » (Maffesoli, 1984, 72), Malarmé est perçu comme un danger pour les institutions, dans la mesure où il résiste à leur rigidité mortifère. Son discours qui prêche la rébellion représente une menace concrète aux yeux du groupe. Cette harangue transgressive relaie du reste les extraits de chansons *heavy metal* après les premiers chapitres – elle en est en fait le prolongement, reprenant à son compte le message transmis et l'amplifiant dans les plans délictueux du personnage. Le refus affiché a beau adopter dans un premier temps la simple forme d'un désir d'insoumission, il traduit rapidement l'ampleur de l'anomie qui frappera la société s'il est laissé libre cours à la violence. Le roman s'achève d'ailleurs dans la destruction. Porteur de différences par rapport à son groupe d'appartenance, Malarmé s'est graduellement

transformé en ce que les paroles des chansons qu'il écoutait au début du roman annonçaient. Si les extraits de pièces diminuent de façon notoire à mesure que l'intrigue se développe, c'est que le narrateur, par ses agissements et ses pensées, les remplace. Le roman se fait l'emblème de la lutte d'une jeune génération privée de sentiment d'appartenance à l'égard des institutions monolithiques qui la contrôlent.

Heavy metal et littérature : de sains rapports de voisinage?

Un débat de société intéressant s'est levé au cœur des années 1980 pour déterminer si la musique *heavy metal* incite ses adeptes à adopter des comportements violents. Ce débat fait toujours rage – quoique un peu plus en catimini aujourd'hui – et malgré qu'il ne soit pas question de prendre position ici, convenons que la perpétuation de cette controverse rend vivement compte de son acuité. Louis Hamelin semble avoir posé un constat équivalent vers la fin des années 1980. Il a toutefois pris parti : le visage qu'il présente du *metal* n'est pas des plus positifs. La violence banale, l'« atmosphère d'agressivité mesquine et quotidienne » (Xiberras, 1993, p. 127) qui marque le recours au *metal* dans le roman ne laisse que peu de chance à une violence fondatrice d'apparaître. Dans un ordre d'idées semblable, les noms de groupes inventés par l'auteur, Raging Dogs et Brains Blasters, connotent une animosité à l'état brut. Comment expliquer ces choix radicaux? S'agit-il bien au demeurant de choix? Hamelin, en 1989, fait partie d'une jeune génération d'auteurs qui semblent dire non au monde qui les entoure, mais qui n'ont pas de solution de rechange à proposer. La littérature leur sert d'exutoire pour gérer leur rage. Pourquoi avoir amalgamé ici la musique *heavy metal* à la littérature? D'aucuns n'hésiteraient pas à proclamer que le *metal* est un pur produit de la postmodernité. Éclaté, débridé, enragé mais à la fois promoteur de libertés inédites, il lance l'idée de possibilités audacieuses, dont l'auteur a en partie tiré profit.

Sur le plan de la forme, l'emploi constant de passages écrits en lettres majuscules permet à Hamelin de hachurer son récit, ce qui le dote d'un rythme accidenté, brusque, voire violent. La lecture de l'œuvre se fait par à-coups, le lecteur butant sur des segments (onomatopées ou extraits de pièces musicales) qui représentent autant de barrières à franchir pour parvenir au dénouement de l'intrigue. L'entremêlement des actions et des paroles de chansons rend la lecture du texte périlleuse – ne comprend vraiment que celui qui décode la teneur des passages cités, et encore. En tant que renvoi porteur d'un sens précis, l'hypotexte musical interpelle le lecteur et en nourrit la perception, superposant les niveaux de lecture à même la phrase. Le fil de l'intrigue, discontinu, devient lui-même violence faite au lecteur. Le roman se terminera sur une onomatopée évoquant le langage codé et fragmenté des transmissions aéroportuaires, projetant la conclusion dans une sorte d'ailleurs langagier mystérieux – violence est ainsi faite au code langagier traditionnel. Le personnage de Malarmé ne peut apparaître dans ce contexte que morcelé, violenté lui-même dans son être porteur de violence.

Les paroles de chansons interfèrent donc avec le récit au point de lui donner un tour insoupçonné. Les jeux de mots créés entraînent le lecteur sur des pistes de réflexion parfois complexes, qui l'invitent à établir des liens entre divers champs sémantiques. Dans « BACK BLACK BARDOT BIEN BLANCHE BIEN BAISANTE BIEN BANQUISE » (163), l'association de l'actrice française Brigitte Bardot au « Back in Black » d'AC/DC, antithèse frappante, donne un mélange explosif qui accentue la fragmentation du réel déjà évoquée au long de l'œuvre. La rage dont le roman raconte la montée est ressentie par le lecteur dans ces passages sur lesquels il bute sans cesse. Des formules comme « BACK BLACK BEAR OH SAY LIKE AN EAGLE AS HIGH AS THE BELLS BAT » ou

« BALLS TO THE BELLS MAN » (57) favorisent à la fois la déconstruction et la reconstruction du message des groupes *metal* afin d'en faire une litanie constamment renouvelée et, du coup, dotée d'une nouvelle efficacité. La lecture tangue de pair avec l'intrigue nourrie de rythmes trépidants.

Il semble, au vu du travail accompli par Louis Hamelin dans *La rage*, que la musique *heavy metal* sied à certains sujets. La tonalité violente associée à ce genre musical ainsi que les *topoi* qui l'accompagnent conviennent au récit. « [Heavy metal's] themes are replete with rebellion and general revulsion against the standards of polite society, and they emphasize the chaos which society seeks to keep at bay. »²⁰ (Weinstein, 2000, p. 249) La rage ressentie par Édouard Malarmé et la rage qui envahit simultanément son corps doivent-elles être vues comme le soubassement d'une catharsis saine? Ce ne semble pas être le cas dans *La rage*, où leur mise en relation avec le *heavy metal* confine au registre de l'exclusion. Hamelin s'est servi de thèmes précis (la révolte, la mort, la sexualité) au détriment de la posture idéologique intégrale adoptée par les adeptes de *metal* – « Parler de musique métal, c'est parler d'une musique offrant la dynamique de l'espoir dans une esthétique de refus », estime Martin Sasseville (2004, p. 308). Si le *metal* entend chanter la vie telle qu'elle est, dans son ambivalence foncière, sans en retrancher les aspects problématiques, conviant ainsi l'auditeur à en prendre en compte les diverses tonalités, Louis Hamelin a pour sa part choisi de mettre l'accent sur la dimension transgressive du genre, ce dont son roman profite certes.

²⁰ Je traduis : « Les thèmes privilégiés dans la musique *heavy metal* ont trait à la rébellion et au refus général de la société et ils soulignent le chaos dont celle-ci tente de se protéger. »

Bibliographie

- ARNETT, Jeffrey Jensen (1996), *Metalheads. Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*, Boulder, Westview Press.
- BALANDIER, Georges (1979), « Violence et anthropologie », *Violence et transgression*, Paris, Éditions Anthropos, p. 9-22.
- BERGER, Harris M (1999), *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Hanover et Londres, Wesleyan University Press.
- DE LA ROCHE, David. 2006, *Figures du marginal : Édouard Malarmé dans La rage de Louis Hamelin suivi de Couteau et autres incantations*, Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- DESROCHERS, Julien (2006), *La rage de Louis Hamelin et le paradoxe sociocritique*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- DURAND, Gilbert (1979), « Structure religieuse de la transgression », dans Michel Maffesoli et André Bruston (dir.), *Violence et transgression*, Paris, Éditions Anthropos, p. 23-33.
- HAMELIN, Louis (1989), *La rage*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, Coll. « Littérature d'Amérique ».
- HEIN, Fabien (2004), *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... Histoire, cultures et pratiquants*, Nantes et Paris, Mélanie Sèteun et Irma, Coll. « Musique et société ».
- KAHN-HARRIS, Keith (2007), *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Oxford, Berg.
- LAMONTAGNE, André (2004), *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, [s.l.], Éditions Fides.
- MAFFESOLI, Michel (1984), *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie des Méridiens.
- MÉNARD, Valérie (2004), *L'influence de Réjean Ducharme chez les écrivains de la génération X*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- NAREAU, Michel et Jacques PELLETIER (2015), « L'écriture comme appropriation de soi et du monde », *Voix et images*, vol. 41, n° 1 (121), p. 7-11.
- OUELLET, François et François PARÉ (2008), *Louis Hamelin et ses doubles*, [s.l.], Éditions Nota Bene.

SASSEVILLE, Martin (2004), « Pathologie d'une sous-culture urbaine en région. Comment le diable et sa musique officielle se débrouillent en région éloignée », dans Pierre-W. Boudreault et Michel Parazelli (dir.), *L'imaginaire urbain et les jeunes. La ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 307-320.

STENNING, Paul (2006), *Iron Maiden. 30 Years of the Beast*, New Malden, Chrome Dreams.

WALSER, Robert (1993), *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press.

WEINSTEIN, Deena (2000), *Heavy Metal. The Music and its Culture*, [Boston], Da Capo Press.

XIBERRAS, Martine (1993), *Les théories de l'exclusion. Pour une construction de l'imaginaire de la déviance*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Notice biobibliographique

Jean-Pierre Thomas est professeur agrégé au campus Glendon de l'Université York, à Toronto, où il enseigne la littérature québécoise et la langue française depuis 2005. Il est spécialisé dans la recherche et l'étude de traces de mythes au sein des œuvres de la littérature québécoise des XIX^e et XX^e siècles et a publié des articles sur le sujet dans des revues nord-américaines et européennes.