

Penser, rêver, créer. La littérature et ce qui la fait

Actes du 10^e colloque biennal
(Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2023)
des programmes conjoints de la maîtrise
et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Marilie Gagnon et Anthony Lacroix,
sous la coordination de Roxanne Roy



Collection Émergence
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

Penser, rêver, créer.
La littérature et ce qui la fait

Actes publiés chez un autre éditeur

Jacques B. Bouchard (sous la dir. de), *Recherches 3 azimuts. Actes du 1^{er} colloque biennal (UQAC, 11-12 avril 2003)*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2003.

Cynthia Harvey et Anne Martine Parent (sous la dir. de), *Entr'actes. Actes du 4^e colloque biennal (Université du Québec à Chicoutimi, 24-25 avril 2009) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2011.

Dans la même collection

Claude La Charité (sous la coordination de), *ConjointÉtudes. Actes du 2^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 15-16 avril 2005) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Claude La Charité (sous la coordination de), *Lettres et théories : pratiques littéraires et histoire des idées. Actes du 3^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 13-14 avril 2007) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand, Stéphanie Massé et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *Imaginaires, écritures, savoirs : une traversée du littéraire. Actes du 5^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2011) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Marie-Josée Charest, Marie-Ange Croft et Marc-André Marchand, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2013.

Mathilde Barraband (sous la coordination de), *Éthique et esthétique dans la littérature pour la jeunesse. Actes du colloque étudiant international (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 février 2010)*, édités par Andréane Audy-Trottier, Myriam Bacon et Elizabeth Marineau, avec la collaboration de Johanne Prud'homme, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2014.

Hervé Guay et Jacques Paquin (sous la coordination de), *Voix nouvelles, voix plurielles : marginalités, positions critiques et horizons d'attente. Actes du 6^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2013) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Louis-Serge Gill et David Laporte, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2015.

Katerine Gosselin et Anne Martine Parent (sous la coordination de), *Figures, représentations et stratégies. La littérature en question. Actes du 7^e colloque biennal (Université du Québec à Chicoutimi, 10-11 avril 2015) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Raphaëlle Guillois et Andréanne R. Gagné, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2017.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *La mémoire des mots : de la théorie à la fiction littéraire. Actes du 8^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 7-8 avril 2017) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Joanie Lemieux et Valérie Provost, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2019.

Jacques Paquin et Roxanne Roy (sous la coordination de), *L'écriture et ses fictions : lieux et figurations. Actes du 9^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2019) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Marie-Hélène Nadeau et Valérie Plourde, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2021.

David Décarie, Rosemarie Fournier-Guillemette et Lori Saint-Martin (sous la direction de), *Un fricot pour Germaine Guèvremont. Actes de la journée d'étude du 23 octobre 2018 (Université du Québec à Montréal)*, avec la collaboration de Nelson Guilbert et Marie Lise Laquerre, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2021.

François Ouellet (sous la coordination de), *Traversée des siècles, trajectoires de la recherche*, édité par Marie-Pier Lamontagne et Alexandra Rivard, avec la collaboration de Mélodie Simard-Houde, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2022.

Penser, rêver, créer. La littérature et ce qui la fait

Actes du 10^e colloque biennal
(Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2023)
des programmes conjoints de la maîtrise
et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Marilie Gagnon et Anthony Lacroix,
sous la coordination de Roxanne Roy



Collection Émergence
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

ISBN version numérique (PDF) : 978-2-925015-50-5

Dépôt légal :
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2025
Bibliothèque et Archives Canada, 2025

© Tangence éditeur 2025
300, allée des Ursulines
Rimouski (Québec) G5L 3A1

tangence@uqar.ca
<https://tangence.uqar.ca>

Édition, révision et correction des épreuves : Marilie Gagnon et Anthony Lacroix
Coordination : Roxanne Roy
Composition, infographie et conception graphique : Édiscript enr.

Table des matières

- 9 Présentation
ROXANNE ROY
- 13 L'accès des femmes au savoir dans *Anne... La maison aux pigeons verts* de Lucy Maud Montgomery. La réalité d'une fiction
ROSALIE RHÉAUME
- 24 « L'ardeur, la foi, l'espérance ne vont pas sans la nuit. »
Chronique de la mélancolie chez Fernand Dumont
MARIE-HÉLÈNE NADEAU
- 39 De l'utilité de l'agrafeuse. Réflexion sur la pratique éditoriale indépendante chez L'Oie de Cravan (1992-), l'Écrou (2009-2022) et Rodrigol (2002-)
ANTHONY LACROIX
- 48 Étude des lieux et de leurs symboliques dans *Parents et amis sont invités à y assister*
CINDY BOUDREAU
- 58 Se faire monstre pour survivre au cauchemar : réappropriation de l'abject dans *La Minotaure* de Maël Maréchal
MARIE-PIER LAMONTAGNE
- 69 Filiation et territoire au féminin dans *Les falaises, Sauvagines* et *Blanc résine*
JULIETTE BOSSÉ
- 87 L'interpellation comme dispositif de *care* chez Laurence Leduc-Primeau et Geneviève Morin
GENEVIÈVE GARIÉPY

Présentation

Roxanne Roy

Université du Québec à Rimouski

Les sept études réunies dans cet ouvrage sont issues du 10^e colloque bienal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR, qui s’est tenu à l’Université du Québec à Rimouski les 14 et 15 avril 2023. Ayant été contraint·es d’annuler notre précédent colloque en raison de la pandémie, c’est avec un immense bonheur et un réel enthousiasme que les professeur·es et les étudiant·es de nos trois constituantes se sont rassemblé·es à nouveau autour du thème Penser, rêver, créer. La littérature et ce qui la fait, en compagnie de notre invité d’honneur, l’écrivain Mathieu Arsenault.

Cet ouvrage nous convie à une exploration de la littérature québécoise et canadienne des xx^e et xxi^e siècles, envisagée du point de vue de nos jeunes chercheur·euses. L’ensemble de ces contributions témoignent des préoccupations qui sont au cœur de la recherche émergente. Elle s’intéresse de près aux questions liées à l’actualité, notamment aux inégalités sociales, aux enjeux économiques, au rapport à l’occupation du territoire, à la quête identitaire, à l’identité de genre, à la violence du système patriarcal ou à celle faite aux femmes.

En guise d’ouverture, Rosalie Rhéaume étudie le parcours éducationnel du personnage d’Anne Shirley dans la série *Anne... la maison aux pignons verts* de Lucy Maud Montgomery afin de comprendre et d’analyser la représentation de la femme qui s’y rattache. L’article porte sur l’accès des femmes au savoir en insistant sur la vision victorienne du monde qui crée une division entre la sphère privée et publique, ainsi que sur la séparation des rôles sociaux qui en découle. On constate que la protagoniste de la série est en avance sur son temps, en raison de son accès idéalisé à l’éducation supérieure, et que cela correspond à la volonté de l’auteurice de présenter divers avènements possibles à ses lectrices.

Dans son article, Marie-Hélène Nadeau s'intéresse au sociologue québécois Fernand Dumont en tant que figure mélancolique. Que ce soit dans sa poésie, ses mémoires ou ses travaux de recherche, la mélancolie chez Dumont est marquée par une mise à distance. En portant attention aux diverses manifestations mélancoliques dans la vie et l'œuvre de Dumont, Marie-Hélène Nadeau montre comment elles évoluent aux trois principaux temps de sa vie : « sa mélancolie se traduit d'abord à travers l'angoisse de la jeunesse, puis se dit dans la quête de savoir à l'âge adulte, avant de jeter ses derniers feux au moment de la mort symbolique que la vieillesse, doublée d'un cancer tenace, lui impose ».

Anthony Lacroix propose une réflexion lucide sur le modèle d'affaires pouvant mener à l'indépendance éditoriale en prenant appui sur les idées présentées par Julien Lefort-Favreau dans son essai *Le luxe de l'indépendance*. À partir de l'étude de cas de trois maisons d'édition contemporaines, l'Écrou, Rodrigol et L'Oie de Cravan, Anthony Lacroix brosse un portrait de la scène éditoriale indépendante au Québec. Il entend montrer comment par leurs choix éditoriaux et entrepreneuriaux, souvent en marge de la chaîne du livre qui domine le marché littéraire québécois, ces maisons d'édition sont des modèles d'indépendance économique, esthétique, politique ou idéologique.

Pour sa part, Cindy Boudreault s'interroge sur la manière dont *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard met en scène le vaste territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean et sur la façon dont son imaginaire se déploie dans l'esprit des personnages. Cindy Boudreault étudie les lieux mentionnés et les références à des événements historiques, puis analyse la maison du personnage féminin principal, Laïnalinée, en insistant sur le fait que ce lieu est à l'image de l'étouffement ressenti par cette dernière. En portant attention aux éléments symboliques que sont le bois et l'eau, notre collaboratrice constate qu'ils « renforcent les liens entre les personnages et le territoire, en plus de mettre en lumière l'enfermement des personnages ». Elle termine son article en examinant les concepts d'horizon et d'ailleurs qui laissent miroiter aux personnages la possibilité d'échapper à leur isolement.

Marie-Pier Lamontagne retrace la douloureuse quête de connaissance de soi de la narratrice à l'identité fluide dans *La Minotaure* de Maël Maréchal. Ce faisant, elle met au jour la violence des normes hétérosexuelles et les abus du père qui sont à l'origine de son mal-être. La narratrice mobilise alors un *alter ego* qu'elle nomme la Minotaure et qui incarne sa monstruosité. S'inspirant des théories de l'affect d'Ahmed, Marie-Pier Lamontagne « propose de lire cette figure [la Minotaure] comme une réappropriation des affects négatifs auxquels la narratrice a été associée en ne respectant pas les normes genrées, sociales et familiales ». Il s'agirait d'une véritable stratégie de survie permettant à la narratrice de donner du sens à son vécu tout en proclamant sa queeritude.

C'est l'affirmation du territoire au féminin dans *Les falaises* de Virginie DeChamplain, *Sauvages* de Gabrielle Filteau-Chiba et *Blanc résine* d'Audrée Wilhelmy, qui retient l'attention de Juliette Bossé. Dans une perspective alliant

filiation et géocritique, elle présente la vision du territoire des trois autrices dans leur roman. Elles abordent premièrement l'aspect matrilineaire du territoire et le refus de l'espace maternel. Ensuite, en isolant leurs narratrices et en les éloignant des espaces urbains, elles se penchent sur les liens qui se tissent entre les femmes, la nature et la société patriarcale. Enfin, la cartographie de ce territoire au féminin se dessine lorsque les narratrices adhèrent à un réseau de femmes, qu'il s'agisse de relations amicales ou amoureuses.

L'article de Geneviève Gariépy, qui clôt cet ouvrage, aborde la délicate question du soin et des limites qui se posent à la personne proche aidante lorsqu'elle atteint un point de rupture : comment veiller sur quelqu'un sans nuire à son propre bien-être ? Il met en parallèle les expériences des narratrices de *Lettre à Benjamin* de Laurence Leduc-Primeau et de *Traité de paix pour les femmes alien* de Geneviève Morin, qui ont en commun d'avoir été le soutien principal de leur amoureux, alors même qu'elles étaient engagées dans une relation toxique. Dans ces récits introspectifs, l'interpellation comme dispositif narratif devient un moyen pour les narratrices de penser la continuité de leurs relations en dépit de la séparation. Geneviève Gariépy pose l'hypothèse « [qu'e]n se basant sur la théorie du *care* telle que développée dans *In a Different Voice* (Gilligan, 1993), il devient possible d'observer les transformations de perspective des narratrices et de les envisager comme un processus d'apprentissage du *care* ».

La tenue du colloque a été rendue possible grâce au soutien du Fonds de développement académique du réseau (FODAR). Je tiens à remercier chaleureusement les membres du comité organisateur du colloque, Marilie Gagnon, Anthony Lacroix, Rosalie Rhéaume et Martin Robitaille pour leur précieuse collaboration et leur participation active lors de cet événement. Qu'il me soit également permis d'exprimer toute ma reconnaissance à Marilie Gagnon et à Anthony Lacroix qui ont assuré l'édition, la révision et la mise au protocole du présent ouvrage. Leur travail minutieux et leur dévouement ont grandement contribué à la qualité des textes rassemblés dans cette nouvelle publication de la collection « Émergence ».

L'accès des femmes au savoir dans *Anne...*
La maison aux pignons verts de
Lucy Maud Montgomery. La réalité d'une fiction

Rosalie Rhéaume
Université du Québec à Rimouski

La série *Anne... La maison aux pignons verts* de Lucy Maud Montgomery, dont le premier tome s'inscrit dans le champ éditorial de la littérature jeunesse¹, est l'une des œuvres majeures qui ont marqué la littérature canadienne du début du xx^e siècle. L'auteure de cette série est née à l'Île-du-Prince-Édouard où elle y situe l'histoire d'« [u]n couple vieillissant [qui] s'adresse à un orphelinat pour qu'on leur envoie un garçon. Par erreur, c'est une fille qui arrive chez eux » (Bruce, 1997, p. 173). Le premier tome d'*Anne... La maison aux pignons verts* (Montgomery, 1986a) a connu un énorme succès. Il a été réimprimé 37 fois dans les six années qui ont suivi sa parution et est traduit dans plus de 36 langues (McIntosh et coll., 2009). Il a aussi fait l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques depuis 1919, année au cours de laquelle est paru un film muet réalisé par William Desmond Taylor. Étonnamment, malgré le retentissement de l'œuvre canadienne-anglaise de Lucy Maud Montgomery et son succès mondial, peu de recherches approfondies ont été menées sur la série *Anne... La maison aux pignons verts*. Seuls quelques chercheurs et chercheuses, comme Clarence Karr, Christa Zeller Thomas, Amber L. Jones et Irene Gammel, s'y sont intéressés sous les angles notamment de la maternité, du statut social et de l'histoire.

L'article qui suit se penche sur la mise en scène d'une éducation peu commune d'une jeune orpheline à la fin du xix^e siècle. Tout d'abord, la séparation des genres et des sphères sociales canadiennes-anglaises au tournant

1. En effet, Montgomery écrit *Anne... La maison aux pignons verts* pour les jeunes filles de l'école du dimanche, comme il est possible de le lire dans le journal intime de l'auteure à la date du 16 août 1907, voir Montgomery, 2013, p. 171-172. De plus, le roman a initialement été publié dans un format pour la jeunesse (le livre comprenait notamment des illustrations). Enfin, le roman a été très bien reçu par le jeune lectorat en plus de connaître un important engouement chez les adultes, comme le démontrent les nombreuses réimpressions.

du ^{xx} siècle sera présentée en regard de l'œuvre de Montgomery. Ensuite, en nous appuyant sur le contexte historique de la création de l'œuvre, l'éducation de l'enfant sera mise de l'avant. Puis, différents points de vue sur l'éducation présentés dans *Anne... La maison aux pignons verts* de Lucy Maud Montgomery seront étudiés. Tout au long du texte, nous exposerons des hypothèses sur les intentions d'écriture de l'auteure, notamment celle selon laquelle Montgomery présente divers avenir possibles aux jeunes filles de la fin du ^{xix} siècle.

Séparation des genres et des sphères

Au Canada anglais, le ^{xix} siècle est gouverné par une vision victorienne du monde selon laquelle le foyer et la famille sont des valeurs primordiales. Selon Catherine Vye dans l'ouvrage collectif *Framing Our Past*, cette vision victorienne « a créé une division nette entre la “sphère” privée, ou domestique, du foyer et de la famille et la sphère publique [...] »². Cette distinction entraîne également un clivage très marqué des rôles sociaux associés à chacun des sexes. Les activités de la femme doivent alors se concentrer « sur le foyer et la famille et comprenaient la gestion du ménage et de la vie sociale de la famille, créant ainsi un environnement domestique raffiné et cultivé, assurant un standard de vie élevé dans la vie quotidienne de la famille et auprès de la formation morale des enfants »³. La vision victorienne, influencée par les valeurs religieuses, considérait que le rôle social attribué aux femmes à la fin du ^{xx} siècle relevait de la volonté divine et qu'elles étaient, dès lors, naturellement assignées à s'occuper d'enfants au cours de leur vie.

L'éducation des femmes canadiennes, ainsi que leurs droits, a oscillé au fil du temps : la société canadienne du ^{xix} siècle leur attribue plus de pouvoirs à une époque et, quelques années plus tard, elle la leur retire. C'est notamment le cas de l'accès à l'éducation supérieure. Les collèges et les universités accueillaient des femmes dès les premières décennies du ^{xix} siècle et pourtant, en 1865, le Conseil de l'instruction publique du Haut-Canada leur retire ce droit d'étudier en interdisant aux jeunes filles de suivre les cours classiques préalables à l'entrée à l'université⁴. Bien que les écoles privées continuaient d'accepter les jeunes femmes, les dépenses liées à cette éducation étaient considérables⁵. Elles n'avaient donc pas toujours le choix du

2. « [C]reated a sharp division between the private, or domestic, “sphere” of home and family and the public sphere » (Vye, 2022, p. 82, je traduis).

3. « [O]n the home and the family and included managing the household and the social life of the family, creating a refined and cultured home environment, and ensuring and elevated tone in the family's daily life, and the moral training of children » (Cook et coll., 2022, p. 82, je traduis).

4. Voir Prentice, 2014, p. 111, désormais SP.

5. En effet, Gail Cuthbert Brandt écrit, dans *Canadian Women: A History*, que « peu d'écoles secondaires étaient gratuites dans les provinces, et peu de parents pouvaient se permettre de subventionner les coûts supplémentaires liés à la fréquentation de leurs filles, même lorsque l'école était gratuite » (« not many secondary schools in any province were free, and few parents could afford to subsidize the additional costs of their daughters' attendance even when a school was free ») (Brandt, 2011, p. 196, je traduis). Même Egerton Ryerson,

type d'éducation à recevoir. Par défaut, elles devaient souvent opter pour une éducation publique. Toutefois, les savoirs enseignés dans les institutions publiques n'étaient pas du même calibre que ceux offerts dans les établissements privés, ce qui empêchait les femmes d'approfondir leurs études⁶ et réduisait inévitablement leur chance d'avoir une carrière. Le tournant du xx^e siècle est marqué par la montée des mouvements féministes et de femmes⁷ telles que les définit Gail Cuthbert Brandt dans l'ouvrage *Canadian Women: A History* (Cuthbert Brandt, 2011, p. 218). Les diverses revendications des mouvements des femmes ont permis à celles-ci d'accéder de plus en plus à la sphère publique, comme le milieu académique. Dans la série de Lucy Maud Montgomery, Anne Shirley ne rencontre pas ces réalités académiques. Au contraire, *Anne... La maison aux pignons verts* présente de nombreuses opportunités pour les jeunes femmes, ce qui s'inscrit en décalage par rapport à l'époque dans laquelle Anne a été imaginée. Par exemple, Anne performe lors d'un spectacle, puis elle fréquente le collège et gagne la bourse Avery. Elle étudie ensuite à l'université et publie quelques nouvelles littéraires⁸. Il importe toutefois de souligner que le personnage d'Anne ne s'inscrit alors que dans les normes et l'évolution du tournant du xx^e siècle. Sans être complètement moderne, son personnage ne se présente pas non plus comme un grand modèle d'avant-gardisme en 1908.

Éducation de l'enfant

La protagoniste d'*Anne... La maison aux pignons verts* a vécu une enfance difficile avant d'être adoptée: elle a perdu ses parents lorsqu'elle était bébé et a ensuite été placée d'une famille à l'autre où elle était traitée comme une servante. Les lecteurs et lectrices détiennent peu d'informations concernant l'éducation qu'elle a reçue avant d'être accueillie par Marilla Cuthbert, cette

un ministre méthodiste assez influent au xix^e siècle, aurait admis « au moins une fois que ces écoles étaient en fait trop chères pour “une grande partie des habitants des villes et des villages” » (« *at least once that these were in fact too expensive for “a large class of the inhabitants of cities and towns”* ») [SP, p. 175, je traduis].

6. Voir Boutillier et Prentice, 2014, p. 30.

7. Nous ajoutons les termes « mouvements de femmes », car le terme « féministe » représentait, dans le Canada anglais du xix^e siècle, « un degré d'engagement assez extrême en faveur de la femme ». « Mouvement des femmes » était donc l'appellation privilégiée par une majorité de femmes: « La plupart d'entre elles acceptaient les deux types d'arguments féministes, mettant l'accent sur l'un ou l'autre de ceux qui leur semblaient les plus utiles ou les plus appropriés, apparemment sans ressentir de contradiction. La plupart d'entre elles étaient réticentes à adopter le terme “féministe” qui, à l'époque, signifiait un degré d'engagement assez extrême en faveur des questions féminines. Elles préféraient parler de ce que l'on appelait alors le mouvement des femmes; dans ce mouvement, de nombreux types et groupes de femmes pouvaient coopérer et coopéraient effectivement. » (« *Most of them accepted both types of feminist arguments, emphasizing one or the other a seemed most useful or appropriate, apparently without feeling any contradiction. Most of them would have been reluctant to adopt the term feminist, which at that time meant a quite extreme degree of commitment to women's issues. They preferred instead to speak of what was then called the woman movement; in this, many kinds and groups of women could and did cooperate* ») (Brandt, 2011, p. 218, je traduis).

8. Ces exemples sont tirés des trois premiers tomes de la série *Anne... La maison aux pignons verts*: le premier tome éponyme, *Anne d'Avonlea* et *Anne quitte son île*.

période de sa vie étant à peine évoquée dans la série. Selon un article de 1857, cité par Alison Prentice dans *The School Promoters*, certains enfants, garçons ou filles de tous les milieux, grandissent trop tôt à cause de leur expérience prématurée de la pauvreté et de la cruauté (SP, p. 39). C'est le cas d'Anne Shirley. Le manque d'amour familial et de reconnaissance sociale l'a amené à prendre, très jeune, beaucoup de responsabilités et à se réfugier dans les livres.

Dans le Canada anglais de la fin du XIX^e siècle, les accès à l'école et à l'éducation étaient encore considérés comme des privilèges pour les enfants. En effet, beaucoup d'enfants à l'époque, et ils sont bien représentés dans *Anne... La maison aux pignons verts*, étaient retenus sur la ferme familiale afin d'accomplir leur travail indispensable aux agriculteurs. Ces derniers, par manque de moyens financiers, « ne pouvaient pas “embaucher des étrangers” et dépendaient entièrement de l'aide de leurs enfants⁹ ». L'œuvre de Montgomery présente notamment le personnage de Jerry, un jeune immigré qui est embauché par Matthew, le frère de Marilla, afin de l'aider sur la ferme à la place d'Anne. Ce jeune garçon ne va jamais à l'école.

Aussi, « [l]es enfants plus âgées étaient parfois nécessaires à la maison pour s'occuper des plus jeunes¹⁰ ». Cette réalité est moins représentée dans *Anne*. En effet, les filles ne sont jamais empêchées d'aller à l'école primaire afin de s'occuper des plus jeunes. Bien que Diana Barry, la meilleure amie d'Anne, doive cesser ses études afin d'apprendre à tenir une maison et à devenir une future épouse exemplaire, elle aura auparavant complété tous les diplômes élémentaires, soit ceux de niveau primaire et secondaire.

Les options qui s'offrent aux jeunes femmes étaient limitées : soit elles devenaient vieilles filles ou religieuses, soit elles se mariaient et élevaient des enfants. L'enseignement n'était souvent pas une vocation, mais plutôt une occupation en attendant le mariage. À une certaine époque, cet emploi était perçu comme un moyen de multiplier ses contacts afin d'augmenter les chances de se marier¹¹ ; il « pourrait même favoriser la formation d'une famille en élargissant les contacts d'une femme avec des hommes mariables et en affectant ses revenus à la constitution d'une dot ou d'un “pécule” pour le jeune couple¹² ». Une fois mariée, l'enseignante quittait son emploi, parfois contrainte par son mari, parfois par choix, afin de s'occuper de la maisonnée. Dans *Anne... La maison aux pignons verts*, on voit cette tendance d'avantage dans le deuxième et troisième tome de la série : certains personnages se retrouvent face à ce dilemme et repoussent le mariage en poursuivant

-
9. « [W]ere not able to “hire strangers” and depended entirely on the assistance of their children » (SP, p. 159, je traduis).
 10. « Older children were sometimes needed at home to care for younger ones » (SP, p. 159, je traduis).
 11. Voir Clifford, 1991, p. 117.
 12. « [I]t could even enhance family formation by widening a woman's contacts with marriageable men and directing her earnings toward a dowry or a “nest egg” for the young couple » (Clifford, 1991, p. 117, je traduis).

leurs études à l'université dans d'autres provinces canadiennes¹³. D'autres se voyaient retirer assez tôt l'option de l'éducation universitaire dans le but d'apprendre le métier qui leur est prédestiné : celui d'épouse et de mère au foyer, comme c'est le cas de Diana Barry¹⁴. Dans la série de Montgomery, le monde éducationnel semble idéalisé à plusieurs points de vue. Notamment, Anne développe sa carrière d'enseignante et d'écrivaine avant d'envisager de se marier. Montgomery offre à la protagoniste l'espace suffisant pour réaliser ses rêves et l'encourage même à espérer davantage. À la lumière de ces observations, il est possible de formuler l'hypothèse selon laquelle Montgomery a créé le personnage d'Anne Shirley afin de représenter non seulement ses espoirs irréalisés¹⁵, mais également ceux qu'elle nourrissait à l'égard des jeunes filles, au tournant du xx^e siècle.

De plus, l'accès au savoir est une préoccupation centrale pour les femmes à la fin du xix^e siècle et un des thèmes principaux dans la série *Anne... La maison aux pignons verts*. Dans les années 1890, la plupart des filles et des garçons qui fréquentaient l'école primaire et secondaire n'avaient pas tout à fait le même programme d'apprentissage. Les filles avaient bien souvent des travaux féminins, comme de la couture ou autres travaux ménagers, en plus des cours de base qui les préparaient à devenir une mère. Le Québec, par exemple, a connu, au début du xx^e siècle, l'ouverture massive d'écoles ménagères dans lesquelles les jeunes filles étaient éduquées pour acquérir les compétences nécessaires afin de bien accomplir leurs futures tâches. Toutefois, dans *Anne... La maison aux pignons verts*, tous les élèves, garçons et filles, étaient inscrits aux mêmes cours et ils ont tous une chance égale de réussir dans la vie et de poursuivre leurs études. Dans la réalité canadienne de cette époque, la séparation des filles et des garçons en classe était parfois fortement encouragée, mais d'autres fois, particulièrement en milieu rural, il était socialement accepté, et même considéré comme tout à fait normal, que les cours soient dispensés dans un seul local pour tous les élèves (SP, p. 112-113). À cette période, lorsque cela était possible et quand l'enseignant s'avérait être une femme, on essayait au maximum de diviser l'école « en départements féminins et masculins, ou en écoles séparées pour les hommes et les femmes¹⁶ ». Cependant, dans les petites écoles, une telle séparation des sexes n'était pas applicable, que ce soit à cause d'un manque de moyen ou tout simplement parce qu'il n'y avait pas suffisamment d'élèves (SP, p. 146). Les écoles mixtes étaient plus courantes dans les milieux ruraux à cause d'un manque de budget, d'enseignants ou encore d'élèves. Or, dans la série *Anne*, l'orpheline n'est pas confrontée à cette division des genres et ce, ni au collège ni à l'université. Cette réalité du début du xx^e siècle n'est pas représentée dans les quatre premiers tomes de la série de Montgomery. Il est possible d'avancer

13. Voir Montgomery, 1986, p. 42, désormais *AQI*.

14. Voir Montgomery, 1986, p. 220-221.

15. Voir Gammel, 2008, p. 44.

16. « [I]nto female and male departments, or separate male and female schools » (SP, p. 152, je traduis).

l'hypothèse selon laquelle Montgomery présente un univers éducatif idéal afin de montrer aux jeunes lectrices qu'il leur est possible de poursuivre des études universitaires si elles le souhaitent. En effet, le premier tome de la série a d'abord été écrit pour les jeunes filles de l'école du dimanche du village de Montgomery, ce qui laisse penser que l'auteure d'*Anne... La maison aux pignons verts* offre une nouvelle vision de l'avenir à ses jeunes filles: Anne est forte, mène de grandes études et exerce des métiers hors du commun. De plus, en dépit de ses projets ambitieux qui vont à l'encontre des normes sociales de l'époque, elle est acceptée par la communauté d'Avonlea. En effet, les habitants d'Avonlea peuvent se montrer très traditionnels lorsqu'il s'agit de l'implication de la femme dans la société. Il est possible d'en avoir connaissance dans les commentaires des personnages tout au long de l'œuvre. Avec la protagoniste de sa série de 1908, Montgomery semble vraiment avoir voulu offrir de l'espoir aux jeunes filles de la fin du XIX^e siècle.

Divergences de points de vue sur l'éducation supérieure

Lucy Maud Montgomery met en scène, dans sa série *Anne... La maison aux pignons verts*, différents points de vue, féminins pour la plupart, sur l'éducation. Mme Andrews, une habitante d'Avonlea, trouve que l'instruction d'Anne à l'université n'est pas du tout nécessaire, car « elle va sans doute se marier avec Gilbert Blythe » (Montgomery, 1986b, p. 302, désormais AVA) un camarade de classe de l'orpheline. Mme Andrews ajoute que « si on leur enseignait à s'occuper d'un homme à l'université, alors elle aurait raison d'y aller » (AVA, p. 302). Cette observation de Mme Andrews rappelle une idée fréquemment admise dans la plupart des livres sur l'éducation des femmes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle selon laquelle la « véritable profession », le « véritable destin » des femmes est celui d'épouse et de mère. Selon Rachel Lynde, une voisine des Cuthbert, Anne ne devrait pas poursuivre ses études à l'université. L'orpheline a, selon elle, « suffisamment d'instruction pour une femme » (AVA, p. 275). La vieille dame n'est pas « d'accord avec le fait que les filles aillent à l'université avec les garçons et se bourrent le crâne [...] d'absurdités » (AVA, p. 275). Elle croit également, à l'instar de Mme Andrews, que la seule raison pour une fille de fréquenter l'université est de pouvoir se « trouver un homme » (AQI, p. 17). Ce à quoi Anne réplique incontestablement qu'elle y va « pour étudier, [se] développer et apprendre toutes sortes de choses » (AQI, p. 17). En cela, Anne est marginale, car la plupart des jeunes femmes qui souhaitaient poursuivre leurs études le faisaient afin de pouvoir exercer un métier en attendant de trouver un mari ou afin de repousser le mariage à plus tard. L'éducation est toutefois perçue de manière différente d'une personne à l'autre : certaines camarades d'Anne Shirley voient l'université comme un véritable tremplin pour l'avenir, d'autres la voient comme une échappatoire au mariage. Certaines personnes en position d'autorité entre 1800 et 1950, au Canada anglais, tel qu'Egerton Ryerson, qui était un ministre méthodiste, un éducateur et un auteur assez influent dans le monde de l'éducation à la fin du XIX^e siècle, refusent aussi que les jeunes femmes aient accès

à l'enseignement supérieur (SP, p. 111). Aussi, dans le troisième roman de la série de Montgomery, il est possible d'observer qu'il n'y a pas seulement les femmes de l'entourage d'Anne, majoritairement composé de femmes mariées et de mères au foyer, qui s'opposent à l'éducation des femmes. En effet, en accord avec la façon de penser de Ryerson, certains professeurs de Redmond, l'université où Anne Shirley poursuit ses études, ont même résisté « avec véhémence » (AQI, p. 54) à l'admission des femmes dans les universités tel que « le vieux et grincheux professeur de mathématiques, qui détestait les étudiantes » (AQI, p. 54). En cela, les livres de Montgomery représentent bien l'époque dans laquelle l'histoire a été imaginée : beaucoup de gens étaient contre l'accès des femmes aux études supérieures et ne se privaient pas de le faire savoir.

En revanche, bien que plusieurs personnages tentent de dissuader Anne de poursuivre ses études supérieures, d'autres l'y encouragent. C'est le cas notamment de Marilla Cuthbert, la femme qui adopte Anne. Elle encourage Anne à poursuivre des études afin de pouvoir se débrouiller seule dans la vie, sans l'aide d'un homme. Marilla ne semble pas être la seule à penser ainsi. À la fin du XIX^e siècle, plusieurs parents souhaitent que leurs filles fassent des études avancées dans l'éventualité où « le destin les obligerait à subvenir à leurs besoins¹⁷ ». Nous pouvons également penser à Gilbert, un camarade de classe d'Anne. Il amène Anne à voir les choses différemment en lui rappelant qu'elle est la première fille d'Avonlea à aller à l'université et qu'en ce sens, il la considère comme une « pionni[ère]¹⁸ » (AQI, p. 23). Il est intéressant de remarquer que les deux hommes qui font partie de l'entourage d'Anne, Gilbert et Matthew, l'encouragent à poursuivre ses études et à se démarquer.

Ainsi tel que mentionné plus haut, il est possible d'affirmer que Montgomery choisit de représenter, à travers le personnage d'Anne Shirley, une éducation non conventionnelle pour la femme du tournant du XX^e siècle. En effet, Montgomery présente plusieurs points de vue sur l'éducation, mais Anne poursuit tout de même ses études avec succès. L'auteure de la célèbre série de 1908 pourrait avoir souhaité vivre la vie qu'elle aurait aimée par l'entremise de son personnage Anne. Montgomery n'a pas eu une enfance facile et heureuse, elle a habité presque toute sa jeunesse avec sa grand-mère qui pouvait se montrer très stricte. Lorsque l'auteure a emménagé avec son père, vers l'âge de 15 ans, elle espérait pouvoir « recevoir l'éducation tant attendue qui lancerait sa vie¹⁹ ». Montgomery rêvait également d'enfin recevoir l'attention et la reconnaissance de son père. Or, à son arrivée à la maison paternelle, elle s'est vite aperçue qu'elle n'aurait rien de tout cela, car tous les regards étaient dirigés vers un jeune homme : son demi-frère. Montgomery n'avait

17. « [T]hat they might receive some advanced schooling and be trained for a profession should fate require them to be self-supporting » (Prentice et R. Theobald, 1991, p. 120, je traduis).

18. La citation originale de ce passage est la suivante : « Tu es la première fille d'Avonlea à aller à l'université ; et tu sais qu'on considère toujours les pionniers comme des lunatiques. » (AQI, p. 23) J'ai toutefois choisi de féminiser le terme « pionnier » et de l'attribuer à Anne afin de faciliter la lecture de cette partie du texte.

19. « [T]o be the longed-for education that would launch her life » (Gammel, 2008, p. 44, je traduis).

pas seulement l'intention de poursuivre des études une fois arrivée chez son père, dans son journal intime en date du 9 août 1892, elle souligne qu'elle en avait le devoir. En effet, elle écrit qu'elle « *doi[t] poursuivre [s]es études*²⁰ ». Au vu de ses journaux intimes qui dévoilent ses espoirs irréalisés, il est donc justifié de penser qu'Anne vit la vie dont Montgomery a toujours rêvé.

Au fil des décennies, certaines femmes, et même certains hommes, se lèvent pour prendre la parole afin d'encourager l'éducation des femmes canadiennes. Toutefois, au XIX^e siècle, il était particulièrement difficile pour ces militantes et militants de tenir leur position, parce qu'ils n'étaient pas une majorité. Agnes Machar, auteure de plusieurs articles sur l'éducation supérieure et militante pour le droit des femmes, s'efforçait fréquemment de modérer les débats dans ses écrits et de se protéger en « prenant soin d'apaiser la crainte qu'une éducation méthodique puisse déssexualiser une femme et la rendre moins susceptible de se marier et d'avoir des enfants²¹ ». Il était primordial à cette époque de rassurer la population sur le fait que l'accès des femmes au savoir ne diminuerait pas leur fertilité. Ce n'est qu'en 1878 que le Collège de Queen's ouvre ses portes « à contrecœur » aux femmes²² et même alors, les intégrer constituait pour les jeunes femmes un risque de se faire juger et discriminer, sans oublier le fait que les coûts liés à l'éducation supérieure étaient très élevés. Paradoxalement, la série *Anne... La maison aux pignons verts* présente plutôt des personnages féminins qui accèdent au collège sans la moindre difficulté. Toutefois, un aspect n'est pas ignoré dans cette idéalisation de l'éducation : le coût de l'apprentissage. En effet, l'éducation supérieure au XIX^e siècle et au XX^e siècle était dispendieuse, encore plus pour la classe moyenne dont est issue Anne Shirley, car elle est une orpheline adoptée par une famille de fermiers²³. D'ailleurs, le principal obstacle aux études universitaires d'Anne, c'est l'argent : « Elle ne voulait pas toucher aux économies de Marilla ; et il y avait très peu de possibilités qu'elle gagne suffisamment d'argent pendant les vacances d'été » (*AQI*, p. 172). Cependant, Montgomery trouve assez rapidement une solution à ce problème lorsque Joséphine Barry, la tante de Diana avec qui Anne s'est liée d'amitié, lègue 1000 \$ à la jeune protagoniste de la série. C'est grâce à ce don généreux qu'Anne va poursuivre ses études. D'une part, cet héritage permet à Montgomery de contourner le problème qui se dresse

20. « *I mean to study very hard for I must get some more education* » (Montgomery, 2012, p. 141, je traduis).

21. « *Machar was still careful to assuage the age-old concern that a methodical education might unsex a woman and make her less likely to marry and have children* » (Boutillier et Prentice, 2014, p. 35, je traduis).

22. Voir Boutillier et Prentice, 2014, p. 33.

23. Suivant le manque de références sur le sujet, nous avons déterminé nous-mêmes une stratification des classes sociales qui semble se confirmer dans *Anne... La maison aux pignons verts* : la classe élevée, riche, inclut les gens aisés, fortunés qui, par leur argent, acquièrent un certain pouvoir, comme les politiciens, les propriétaires, comme les parents de Diana Barry, etc., la classe moyenne inclut les professeurs, les ouvriers, les artisans et les fermiers, dont Marilla et Matthew Cuthbert, et la classe basse inclut les étrangers, les acadiens et les orphelins. Les habitants d'Avonlea dans notre corpus font preuve d'un mépris identique pour ces trois catégories de personnages.

sur la route de l'orpheline afin de l'élever socialement comme elle le souhaite et, d'autre part, il révèle aux lecteurs et aux lectrices la sensibilité d'Anne et le pouvoir de sa personnalité pétillante et débordante d'imagination sur les gens qui l'entourent. Les personnages de la série s'attachent rapidement et profondément à Anne et lui accordent toute leur confiance. Toutefois, ce don inespéré et inattendu de Madame Barry semble aussi être une façon, pour Montgomery, de rêver la vie qu'elle aurait pu avoir si elle avait eu l'attention qu'elle méritait de la part de son père et si elle avait pu poursuivre ses études.

Plus encore, Montgomery aurait songé pour la première fois au personnage d'Anne en 1885, alors qu'elle quittait à peine l'enfance. Or, l'auteure n'a commencé la rédaction d'*Anne... La maison aux pignons verts* qu'en 1905, soit dix ans après avoir trouvé l'idée originale²⁴. Lorsque Montgomery était enfant, les universités ouvraient tout juste leurs portes aux femmes, mais au moment où l'auteure est adulte et commence à rédiger sa première série, l'intelligence des femmes est de moins en moins remise en question. *Anne... La maison aux pignons verts* semble imprégnée de deux visions de l'auteure : la vision de l'auteure enfant et la vision de l'auteure adulte. La série est teintée des rêves de la jeune auteure qui vient d'avoir l'idée du personnage d'Anne Shirley et, en même temps, elle est idéalisée par la vision de l'auteure adulte qui sait que les femmes sont de plus en plus acceptées dans l'enseignement supérieur et dans la sphère publique. La représentation d'un univers éducationnel idéal dans l'œuvre de Montgomery découlerait de la coexistence de ces deux visions de l'auteure. Le généreux don de Mademoiselle Barry, qui est arrivé à point nommé dans l'éducation d'Anne, peut donc s'expliquer par l'intrusion de la vision de l'enfant dans le roman.

En conclusion, dans sa série *Anne... La maison aux pignons verts*, Lucy Maud Montgomery présente une protagoniste orpheline, ambitieuse et déterminée, dans un monde où l'éducation est idéalisée à plusieurs points de vue. Montgomery ne se contente pas de présenter un monde parfait dans lequel Anne gravite à travers les différentes sphères de la société comme bon lui semble : elle présente également plusieurs points de vue possibles sur l'éducation et permet à Anne de progresser comme une enfant normale de la fin du XIX^e siècle, bien que son parcours éducationnel soit facilité. Dans sa série, Montgomery présente les diverses options offertes aux jeunes filles du catéchisme lorsque celles-ci doivent choisir une éducation. Bien que les différents

24. Bien qu'initialement, Lucy Maud Montgomery rédigeait *Anne... La maison aux pignons verts* pour les jeunes filles de l'école du dimanche, les aventures d'Anne ont finalement formé un roman : « Toute ma vie, mon but a été d'écrire un livre – "un livre réel". [...] Il y a deux ans, au printemps 1905, je parcourais ce carnet à la recherche d'une idée convenable pour un journal de l'école du dimanche » (« *All my life it has been my aim to write a book—a "real live" book. [...] Two years ago in the spring of 1905 I was looking over this notebook in search of some suitable idea for a short serial I wanted to write for a certain Sunday School paper* ») (Montgomery, 2013, p. 171-172, je traduis).

aspects du monde académique du XIX^e siècle n'aient pas tous été abordés et comparés dans cet article, la présente réflexion a néanmoins permis de mettre en parallèle l'histoire canadienne-anglaise du tournant du XX^e siècle avec l'œuvre mondialement reconnue, *Anne... La Maison aux pignons verts*, afin d'en apprendre davantage sur l'éducation des jeunes filles et des femmes de cette époque.

Bibliographie

- BOUTILIER, Beverly et Alison PRENTICE, 2014, *Creating Historical Memory: English-Canadian Women and the Work of History*, Vancouver, UBC Press.
- BRUCE, Harry, 1997 [1992], *Maud. La vie de Lucy Maud Montgomery*, trad. de l'anglais par Michèle Marineau, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- COOK, Sharon Ann et coll., 2022, *Framing our past. Canadian Women's History in the Twentieth Century*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press.
- CUTHBERT BRANDT, Gail, 2011 [1988], *Canadian Women: A History*, 3^e éd., Toronto, Nelson Education.
- GAMMEL, Irene, 2008, *Looking for Anne of Green Gables: The Story of L. M. Montgomery and Her Literary Classic*, New York, St. Martin's Press.
- JONČICH CLIFFORD, Geraldine, 1991, « "Daughters into Teachers": Educational and Demographic Influences on the Transformation of Teaching into "Women's Work" in America », dans Alison Prentice et Marjorie R. Theobald (dir.), *Women Who Taught. Perspectives on the History of Women and Teaching*, Toronto, University of Toronto Press.
- JONES, Amber L., 2009, *The Natural Progression of an Orphan: L. M. Montgomery Anne of Green Gables*, mémoire de maîtrise, Tennessee Technological University.
- KARR, Clarence, 2014 [2000], « Lucy Maud Montgomery and Anne », dans *Authors and Audiences: Popular Canadian Fiction in the Early Twentieth Century*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, p. 125-137.
- MCINTOSH, Andrew, Chantal GAGNON et Neil BESNER, 26 mars 2009, « Anne, la maison aux pignons verts », *L'encyclopédie canadienne* [En ligne], consulté le 15 janvier 2023, URL : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anne-la-maison-aux-pignons-verts>.
- MONTGOMERY, Lucy Maud, 1986 [1915], *Anne quitte son île*, trad. de l'anglais par Hélène Rioux, Paris, Édition du Club France Loisirs.
- MONTGOMERY, Lucy Maud, 1986a [1908], *Anne... La maison aux pignons verts*, trad. de l'anglais par Henri-Dominique Paratte, Paris, Édition du Club France Loisirs.
- MONTGOMERY, Lucy Maud, 1986b [1909], *Anne d'Avonlea*, trad. de l'anglais par Hélène Rioux, Paris, Édition du Club France Loisirs.
- MONTGOMERY, Lucy Maud, 2012, *The Complete Journals of L. M. Montgomery: the PEI Years, 1889-1900*, éd. Mary Henley Rubio et Elizabeth Hillman Waterston, préface de Michael Bliss, Oxford, Oxford University Press.
- MONTGOMERY, Lucy Maud, 2013, *The Complete Journals of L. M. Montgomery: the PEI Years, 1901-1911*, éd. par Mary Henley Rubio et Elizabeth Hillman Waterston, Oxford, Oxford University Press.
- PRENTICE, Alison et Marjorie R. THEOBALD, 1991, *Women Who Taught*, Toronto, University of Toronto Press.
- PRENTICE, Alison, 2004, *The School Promoters: Education and Social Class in Mid-Nineteenth Century Upper Canada*, Toronto, University of Toronto Press.

THOMAS, Christa Zeller, 2009, «The Sweetness of Saying “mother”? Maternity and Narrativity in L.M. Montgomery’s *Anne of Green Gables*», *Studies in Canadian Literature/Études en littérature Canadienne* [En ligne], vol. 34, n° 2, p. 40-57, consulté le 15 janvier 2023, URL: https://www.erudit.org/fr/revues/scl/2009-v34-n2-scl34_2/scl34_2art03/.

« L'ardeur, la foi, l'espérance ne vont pas sans la nuit¹. » Chronique de la mélancolie chez Fernand Dumont

Marie-Hélène Nadeau

Université du Québec à Trois-Rivières

Terme complexe s'il en est un, la mélancolie aura tour à tour été le fait de la philosophie, de la médecine et de la psychologie. Associée le plus souvent à la dépression, ce qui la rattache alors à sa dimension pathologique, la mélancolie a pourtant déjà été pensée différemment. Suivant une conception aristotélicienne (ou pseudo-aristotélicienne), la mélancolie se rapportait non à une maladie, mais bien à la nature humaine, comme le rappelle Jackie Pigeaud en introduction à *L'Homme de génie et la Mélancolie*². Si Aristote soulignait déjà la proximité entre la grandeur de caractère des individus d'exception, qu'ils soient poètes, philosophes ou politiciens, et la mélancolie³, il semble que cette idée trouve encore écho dans la période contemporaine. C'est d'ailleurs à ce constat qu'en arrive William Styron dans son récit *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie* (1990, p. 59-60), quand il évoque de grands artistes tels que Virginia Woolf, Romain Gary et Sylvia Plath, pour ne nommer que ceux-là. Plus près de nous encore, dans le temps et dans l'espace, se trouve le sociologue québécois Fernand Dumont (1927-1997), figure mélancolique particulièrement intéressante tant par ses travaux de recherche que par sa poésie. Confessant dans ses Mémoires – intitulés à juste titre *Récit d'une émigration* (1997) – qu'il était habité par la mélancolie depuis l'enfance⁴, Dumont se montre d'une extrême lucidité sur sa condition psychique d'un bout à l'autre de son récit. On y suit

1. Dumont, 2008, p. 444, désormais *PM*.

2. « [L]e mélancolique est tel par nature et non par maladie » (Pigeaud, 2006, p. 40).

3. « [T]ous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont [...] manifestement mélancoliques » (Aristote, 2006, p. 81).

4. Voir *PM*, p. 263. Dumont affirme également que ce « vieux fonds de mélancolie » (*PM*, p. 280) subsista jusqu'à l'âge adulte, et même au-delà, comme un sédiment au fondement de sa conscience.

non seulement son parcours intellectuel, mais aussi les fluctuations de son état d'esprit à travers les événements de sa vie. Ces variations, souvent accompagnées d'une autoréflexivité que favorise l'écriture intime, laissent apparaître une évolution de la mélancolie dumontienne en trois temps. Toujours marquée par une mise à distance, si présente dans le cas de Dumont, sa mélancolie se traduit d'abord à travers l'angoisse de la jeunesse, puis se dit dans la quête de savoir à l'âge adulte, avant de jeter ses derniers feux au moment de la mort symbolique que la vieillesse, doublée d'un cancer tenace, lui impose.

La mise à distance comme source de la mélancolie dumontienne

Fernand Dumont naît le 24 juin 1927 à Montmorency, dans un quartier ouvrier près de Québec. Son père, qui travaille à la Dominion Textile, et sa mère, qui est couturière, proviennent tous deux d'une classe sociale où règne une misère extrême. Sa mère, l'aînée de la famille, a dû entrer à l'usine à l'âge de 14 ans pour assurer le revenu familial après la mort du père⁵. Quant à la famille paternelle, elle connut la mendicité, l'errance et l'instabilité; on y était toujours à la recherche d'un emploi⁶. De l'infortune de ses parents et de leur mode de vie, Dumont se détache rapidement en s'écriant :

Ont-ils rêvé, dès mes jeunes années, que je recevrais une instruction dont ils n'avaient pas eux-mêmes bénéficié? [...] j'ai pensé obscurément dans ma tête d'enfant qu'ils attendaient beaucoup de moi. J'ai cru qu'il me faudrait aller jusqu'à prendre une autre route que la leur pour répondre à des espoirs qu'ils ne pouvaient nommer. (*PM*, p. 220)

Cette mise à distance, bien qu'elle soit assumée, laisse entrevoir une appréhension non seulement face à la pression de ne pas décevoir les parents en répondant à leurs espérances informulées, mais aussi à la séparation précoce du noyau familial, si primordial pour la formation identitaire de l'enfant. À la lumière de cet extrait, on comprend mieux pourquoi, dès les premières pages de *Récit d'une émigration*, Dumont parle du « déchirement de l'identité » (*PM*, p. 215) que représente le détachement de son milieu natal.

5. Dumont complète le portrait ainsi: « Maman était l'aînée; elle entra à l'usine. Elle devait y rester dix ans. Dix heures par jour, six jours par semaine. Pas de vacances; seulement un congé à Noël et au premier de l'An. L'été, en fin d'après-midi, on prévenait souvent les jeunes filles que le travail se poursuivrait jusqu'à neuf heures, sans qu'elles aient le loisir de s'arrêter pour le repas du soir. Pas de protection syndicale. Le contremaître pouvait congédier sans autre recours. Manquait-il quelques dollars dans la paie de la quinzaine et osait-on en faire la remarque? "Tu ne sais pas compter", rétorquait le garde-chiourme. Grand-mère étant asthmatique, maman devait souvent, de retour à la maison, mettre de l'ordre, faire le lavage, semoncer les garçons. Ceux-ci prirent vite, à leur tour, le chemin de l'usine. » (*PM*, p. 218)
6. Dumont l'explique de la façon suivante: « Grand-père est devenu très tôt infirme, blessé par un cheval affolé. Un temps, grand-mère essaya de faire marcher la ferme; les enfants s'embauchèrent chez les cultivateurs des environs. La terre hypothéquée, il fallut abandonner, se diriger vers la ville de Québec. Là, on descendit tous les degrés de la misère, jusqu'à la mendicité. Papa se souvenait de l'accueil réservé au petit garçon dans certaines maisons; un jour, on lui remit un reste de ragoût enveloppé dans du papier journal. Avec ses frères, il ramassait le charbon tombé entre les rails près de la gare du Palais. Livreur pour un magasin, il fit ensuite trente-six métiers avant d'aboutir, avec sa famille, à Montmorency. » (*PM*, p. 218-219)

Malgré l'animation qui caractérise la vie communautaire du quartier où habitent les employés de la Dominion Textile, Dumont connaît une enfance solitaire. En raison des suites d'une tuberculose contractée à l'âge de 5 ans, sa santé est précaire et le fait vivre en marge des autres enfants. C'est à ce moment qu'il découvre son grand intérêt pour les livres, ce qui creuse davantage l'écart par rapport à son entourage, comme il l'observe lui-même :

En réalité, le détachement envers les miens était commencé depuis longtemps. Il se produisit si insidieusement qu'il ne me causa d'abord ni regret ni remords. Je m'étais mis en retrait de mon milieu en utilisant plus ou moins consciemment les ressources qu'il m'offrait, de sorte que mon manège reconfortait ma solidarité plutôt que de la contredire. Il arrivait à mes parents de s'inquiéter. Alors que, les soirs d'été, ils prenaient le frais devant le *petit bloc*, je m'installais pour lire ou griffonner sur la table de la cuisine. Faire ses devoirs, étudier ses leçons au retour de l'école, cela allait de soi; se plonger durant des heures dans des livres qui ne ressemblaient pas à des manuels, ce n'était pas dans les conventions qu'ils connaissaient. Je les entendais parfois s'interroger sur cet étrange refuge hors de la vie normale. (*PM*, p. 245, l'auteur souligne)

Par ce détachement, qui le transporte en un « refuge hors de la vie normale », Dumont se place encore une fois à l'écart de sa communauté. « C'est vivre aussi à l'écart que se livrer à l'imaginaire de la théorie et de la poésie » (*PM*, p. 226), dit-il plus tard. Or, contrairement à ce qu'on pourrait penser, cette mise à distance ne s'accompagne pas d'un reniement complet et définitif de sa culture d'origine, mais représente seulement un pas de côté, un regard de loin. Comme il l'explique dès le paragraphe suivant, Dumont n'a pas cessé de partager les joies et les peines de son entourage et de se mêler aux discussions de ses proches avec le même intérêt qu'il mettait à ses lectures. Par cette mise à distance, l'existence des gens de son milieu ne lui semblait que plus noble. « Retiré sans être indifférent » (*PM*, p. 245), Dumont tient à se souvenir de son milieu d'origine et des valeurs qui lui sont associées. Entre cette distance nécessaire et ce devoir de mémoire tout aussi essentiel se forme dès lors un gouffre où Dumont puise, à même la profondeur de cet abîme, la matière première de ses travaux de recherche. Pour le dire comme le philosophe Serge Cantin (2019, p. 39) dans son essai d'interprétation sur l'œuvre de Dumont, « c'est à partir de son propre dédoublement, de sa propre "émigration", mais en la transposant, en donnant à son propre drame, par-delà son ancrage psychosociologique, une portée universelle que Dumont accède à sa théorie de la culture ». Concept majeur de la pensée dumontienne, le dédoublement de la culture première et de la culture seconde, élaboré dans *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*⁷ (1968), témoigne non seulement d'un réinvestissement de l'expérience personnelle dans une quête universelle, mais aussi d'un fort potentiel mélancolique. Si, comme l'explique Dumont, la

7. Dumont considère d'ailleurs cet ouvrage comme le plus important de son corpus, parce qu'il reflète « au mieux le sens de [s]es recherches » (*PM*, p. 346).

culture première représente « le sens du monde [qui] nous est donné comme un fait primitif [où l'enfant baigne d'emblée dans un entourage qui est profusion de sens] » (*PM*, p. 348), la culture seconde, pour sa part, symbolise la transformation d'un sens donné par la culture première en un sens construit, imagé, inventé. C'est au sein même de ces constructions, qui se traduisent à travers l'art, la littérature, les sciences, que s'illustre le potentiel mélancolique, par l'interprétation d'une réalité et par le dépassement de sens donné. Parce qu'il s'agit, selon Dumont, d'un dilemme qui demande à « [é]pouser ou contredire la culture qui nous enveloppe et nous engage dans une quête personnelle de la vérité » (*PM*, p. 347), le renversement vers la culture seconde est à même d'exprimer une angoisse dans la conscience d'être au monde et dans la recherche interprétative qui en découle.

Emblème de la mélancolie, ce sentiment d'angoisse, aux dires de Dumont, résulte de cette « migration mal assurée d'un univers culturel à un autre » (*PM*, p. 356) et de « [l]a distance qui est résultée de ce malaise » (*PM*, p. 356). Par ce rapprochement, il devient évident que la mise à distance joue un rôle clé dans l'angoisse et, à plus forte raison, dans la mélancolie dumontienne. Pascal Brissette en venait d'ailleurs à la même conclusion au sujet de la mélancolie et avançait que, s'il fallait cibler une notion explicative permettant de rendre compte de sa fécondité dans l'écriture de Dumont, ce serait sans contredit celle d'*écart* (2005, p. 61). Parce que l'écart entre les réalités sociales de la culture populaire et de la culture savante est considérable, se détacher du premier pour accéder au deuxième semble occasionner, du moins chez Dumont, des conséquences irréparables. « Malgré tout, la béance entre la culture natale et la cité savante, des livres écrits ou laissés en plan ne peuvent la combler » (*PM*, p. 449), disait-il en parlant de ses travaux. La transposition de sens qu'implique le basculement vers la culture seconde semble se faire en vain. En d'autres termes, peu importe la signification qu'on tente d'extraire de ce gouffre pour la traduire et lui donner un sens, rien n'y fait et tout reste illusoire. Si Dumont énonce *a posteriori* cette idée – rationnelle malgré son pessimisme – à l'occasion de la rédaction de ses Mémoires, parions qu'il n'en a pas toujours été ainsi, et qu'à une certaine période de sa vie, il était moins question de relativiser que de chercher à exprimer, de toutes les façons possibles, l'angoisse du déracinement. Cette époque coïncide avec ses premières années de formation, où peut se lire un fort sentiment d'angoisse quant à la « blessure impossible à guérir » (*PM*, p. 264).

La mélancolie et l'angoisse de la jeunesse

D'entrée de jeu, l'angoisse de Dumont rappelle celle théorisée par le philosophe danois Søren Kierkegaard, figure importante de la pensée esthétique du XIX^e siècle⁸, dans la mesure où toutes deux procèdent d'une

8. Selon Georges Gusdorf (2011, p. 133-150), l'existence pensée par Kierkegaard se diviserait en trois stades : l'esthétique, l'éthique et le religieux. Le premier, le stade esthétique, réunirait cette ambivalence caractéristique entre la passion spontanée de l'attrait et « la mélancolie de l'insatisfaction » (p. 138) face à un but qui se dépouille constamment de son sens.

filiation. Dumont, de son côté, affirme ainsi que c'est son père qui lui avait transmis cette « sourde angoisse, d'ordinaire soigneusement masquée, avec de brusques échappées vite réprimées » (*PM*, p. 399). Caractéristique de la « marque Dumont », comme il était coutume de l'appeler dans la famille, cette angoisse semble dissimuler une prédisposition à la mélancolie marquée par des yeux « tantôt naïfs, tantôt rêveurs » (*PM*, p. 356) qui, de temps en temps, « virent à une fureur secrète⁹ » (*PM*, p. 220). D'une propension à voir varier leurs sentiments de façon brusque, et quelquefois sans préavis, les mélancoliques oscillent entre le calme et l'agitation, l'euphorie et l'abattement, les aspirations lumineuses et les pensées sombres. Si les yeux de Dumont en sont un exemple imagé, son sentiment intérieur par rapport à son « périple intellectuel » (*PM*, p. 263) présente aussi la même dualité : « [d]un côté, faire confiance au rationalisme, s'ébrouer dans la lumière ; d'un autre côté, s'abandonner au débordement affectif, s'enliser dans les ténèbres ? J'ai ressenti cette dualité avec une terrible intensité » (*PM*, p. 263). Bien qu'il soit décrit comme un homme d'une « passion contenue » (Lemaire, 2000, p. 168), Dumont n'hésite pas à exposer « la part de l'ombre » – pour reprendre un terme qui lui est cher – dans ses travaux, revenant « avec le plus grand naturel, sur le tragique de l'existence ou de la culture, sur la mort de l'homme et des civilisations » (Lemaire, 2000, p. 169). C'est donc par la « noirceur étrange » (Lemaire, 2000, p. 169) contenue dans son écriture, tant lyrique que savante, que se traduit la mélancolie découlant de son angoisse originelle.

Du côté de Kierkegaard, angoisse et mélancolie se rencontrent également, mais dans un rapport inversé. C'est d'abord par une transmission de la mélancolie issue de la faute du père (Gusdorf, 2011, p. 53-73) que s'ouvre ensuite une voie à l'angoisse. Comme l'explique le philosophe et littéraire Jacques Caron (1992, p. 122), la mélancolie kierkegaardienne se comprend moins comme une maladie chronique que comme une atmosphère permanente : « [L]a mélancolie glisse et suit la pente intérieure du développement kierkegaardien, elle ne le pousse ni ne le retient, elle signale une intériorité "en marche" qui lui assure une "certaine" vérité atmosphérique. » En ce sens, la mélancolie se présente comme un terreau fertile à l'angoisse, arrière-plan stable et fixe sur lequel elle

Au surplus, la dynamique de cette ambivalence n'est pas la seule trace de mélancolie chez Kierkegaard ; il est permis de voir un rapprochement entre ce concept et celui que décrit le Danois dans *La Maladie à la mort* (1849 ; aussi traduit par le *Traité du désespoir*). Sans en exposer ici les détails, car une analyse de la mélancolie chez Kierkegaard mériterait sa propre étude, nous évoquerons l'acception que donne l'auteur à la notion de désespoir : « le désespoir est donc la "maladie mortelle", ce supplice contradictoire, ce *mal du moi* : éternellement mourir, mourir sans pourtant mourir, mourir la mort. Car mourir veut dire que tout est fini, mais mourir la mort signifie vivre sa mort ; et la vivre un seul instant, c'est la vivre éternellement. » (Kierkegaard, 2017, p. 70, nous soulignons). Présenté comme une maladie de l'esprit se rapportant au moi, le désespoir kierkegaardien est similaire à une mélancolie désenchantée et qui s'impose comme sans issue.

9. Tout l'extrait est pertinent à ce sujet : « Il m'arrive d'évoquer la figure de mon père jeune. Sous l'épaisse chevelure noire et le large front, les yeux bleus sont tantôt naïfs, tantôt rêveurs. De temps en temps, ils pâlisent, virent à une fureur secrète. Mépris des entraves et fièvre de la liberté ? La "marque Dumont", disaient les frères de ma mère. Elle remonte parfois du fond de moi, comme la loi du sang qui ne s'efface jamais tout à fait. » (*PM*, p. 220)

peut s'accrocher, et croire pour n'être plus « "anormale" ou "malsaine", mais "co-existant à l'intérieur d'une constitution normale" » (Caron, 1992, p. 126). L'intériorisation de l'angoisse jusqu'à en faire une seconde nature n'est pas sans rappeler, chez Dumont, « les angoisses jamais taries » (*PM*, p. 430) depuis son adolescence, et qui se répercutent jusque dans son parcours intellectuel. Au reste, les angoisses de Kierkegaard et de Dumont se rejoignent encore sur un autre plan, soit celui de l'accès à la liberté. Pierre Magnard (1981, p. 77-86) et Louisa Yousfi (2014, p. 33) résument tous deux l'angoisse kierkegaardienne par une perception authentique de l'existence qui permet, une fois bien intériorisée, d'accéder à la grandeur d'âme et à l'infini de la liberté. Cette idée est à rapprocher de celle du « [m]épris des entraves et [de la] fièvre de la liberté » (*PM*, p. 220), caractéristiques de cette fameuse « marque Dumont » déjà mentionnée. À plus forte raison, on peut aussi observer une proximité entre cette idée et la démarche intellectuelle de Dumont en général, motivée par un calme refus des entraves de toute nature pour mieux penser l'émancipation culturelle québécoise. Magnard conclut son article en soulignant que, dans la quête de liberté, la bonne angoisse s'accompagne d'une secrète espérance. L'association entre angoisse et espérance ne pourrait mieux définir l'état d'esprit de Dumont lorsque, à la relecture de ses recueils de poésie, celui-ci note « la continuité d'une thématique où se redit une *angoisse* inguérissable mais aussi une *espérance* obstinée » (*PM*, p. 432, nous soulignons), traduisant l'authenticité de sa démarche.

Publié alors que Dumont n'a que 24 ans, *L'Ange du matin* (1952) frappe par ses poèmes aux pensées sombres, et par « [l]a dérégulation, l'angoisse, le questionnement de Dieu [qui] sont partout présents » (*PM*, p. 283). Ainsi l'angoisse de la mélancolie dumontienne transparait non seulement dans son discours théorique et dans ses Mémoires, mais aussi dans sa poésie. Loin d'avoir été passé sous silence, le malaise observé dans l'écriture poétique de Dumont fut immédiatement souligné par la critique journalistique à la sortie de l'ouvrage. C'est d'abord Yolande Bonenfant, dans *Le Soleil* du 24 avril 1952 (p. 4), qui note « l'assemblage plus obscur de certains mots » et « leur rythme discordant » dans cette « course éperdue » où « l'âme plonge au cœur des mystères ». C'est ensuite Clément Lockquell (1952, p. 4) qui parle de la « tristesse naturelle » et de la « tension parfois intolérable » de certains passages, où l'on sent l'« impitoyable cruauté d[u] pénitent » à travers l'expérience douloureuse du poète. C'est enfin – et plus précisément – Gilles Marcotte, dans *Le Devoir* du 26 avril 1952 (p. 8), qui remarque que « [l]es poèmes de Dumont étincellent de sombre ferveur, une ferveur contrôlée, restreinte par la proximité de son contraire », comme lorsque « la lumière à son tour assume les ténèbres », et que se fait entendre « le chant du désespoir ». Plus encore, Marcotte (1952, p. 8) relève que la lecture se fait en poursuivant, « avec une sympathie angoissée, le mouvement d'une âme qui vit son absence avec une sincérité bouleversante », où se distingue « l'affleurement d'une lourde peine intérieure ». L'imbrication des thèmes de l'angoisse, de la dualité entre ombre et lumière et de la ferveur contrôlée sont donc à même de transparaître également dans

sa poésie. On peut dès lors comprendre la confession de Dumont dans ses Mémoires lorsqu'il affirme avoir craint, avec la publication de *L'Ange du matin*, qu'on ne découvre « l'angoisse où non seulement l'écriture mais [s]a vie même s'enfermaient peu à peu » (PM, p. 284). Pour éloigner les soupçons, il avoue avoir songé, à l'époque, à renoncer à la poésie¹⁰. Il aura finalement décidé de ne pas interrompre sa douloureuse recherche spirituelle, sa « quête de la lumière » (PM, p. 284), puisqu'« [o]n peut tout dire à l'abri du poème » (PM, p. 432). Parce que « la poésie nous reconduit à l'angoisse de notre destin, de notre nuit » (PM, p. 444), elle se transpose chez Dumont en une quête de sens non seulement personnelle, mais aussi universelle. Une telle recherche, que son angoisse naturelle avait enclenchée, dépasse largement la prose poétique de sa jeunesse. Elle est le point d'ancrage de tout ce que Dumont a entrepris au cours de sa vie, spécialement dans son parcours intellectuel, et trouve son paroxysme dans la recherche de savoir à l'âge adulte.

La mélancolie et la quête de savoir de l'âge adulte

S'il tient de son père cette angoisse mélancolique propre à la « marque Dumont », de sa mère, Dumont dit avoir reçu « une affectivité excessive, un peu maladive » (PM, p. 399). Cette « sensibilité que les contacts avec un univers étranger exacerbèrent » (PM, p. 399) traduit un désir de solitude, le souhait d'une ambiance idéale pour pouvoir « rêver à l'avenir en restant à l'abri des réactions du vaste monde » (PM, p. 399). Cette mise à l'abri, qui rappelle curieusement la mise à distance à l'origine de la mélancolie dumontienne, évoque la solitude comme condition nécessaire au travail de l'esprit. Comme nous l'avons déjà mentionné, Dumont a fait face à la solitude dès son plus jeune âge. Revenant sur son enfance lors d'un entretien avec Denise Bombardier en 1996, Dumont raconte qu'il devait rester chez lui de trois à quatre mois par année, à cause de sa santé précaire : « [C]'est sans doute ce qui m'a fait aimer l'école : je regrettais de voir partir mes petits camarades tous

10. Il est intéressant de remarquer de quelle façon s'y prend Dumont pour expliquer son sentiment : « Devais-je renoncer à la poésie, mener une double vie où des engagements extérieurs compenseraient le plus grand désarroi au-dedans ? » (PM, p. 284). Cette question, comme lancée à une puissance au-dessus de soi, où se découvre une forte dualité intérieure, ressemble en tout point à celle d'une grande figure mélancolique évoquée en introduction, Sylvia Plath. La poétesse s'interroge aussi sur son avenir et sur la potentielle incapacité à mettre en balance deux univers contradictoires : « en un mot, le mariage pourrait-il miner mon énergie créatrice, et anéantir ce désir de retour de m'exprimer par l'écrit ou par le dessin [...] ou au contraire en me mariant parviendrais-je à m'exprimer pleinement dans l'art aussi bien qu'en créant des enfants ?... Ai-je la force de réussir les deux ? » (Plath, 2011, p. 862). Fait anecdotique, Dumont raconte dans ses Mémoires qu'un soir, après une longue journée de travail à l'université, il profita du trajet de retour en train pour se plonger dans l'une de ses lectures de détente. Arrivé à destination, Dumont fut si absorbé par son livre qu'il oublia de descendre. Ce livre était nul autre que *La Tempête* de Shakespeare (PM, p. 281-282), précisément le même texte qui avait tant marqué Plath lors de la représentation théâtrale à laquelle elle avait assisté à l'âge de 14 ans, et qui lui restera présent jusqu'à la conception de son recueil de poèmes le plus abouti, *Ariel* (1965). Comme les deux poètes ferraillaient alors avec une dualité intérieure, on peut penser qu'ils furent captivés par le contraste entre les personnages opposés d'Ariel, esprit créateur et symbole de la vie, et de Caliban, esprit négatif et symbole de la mort.

les jours, alors que moi je devais rester autour de la maison à “prendre l’air”, comme disait le médecin. J’ai donc appris cette espèce de solitude, de marginalité, qui, je pense, ne m’a guère quitté depuis ce temps-là.» (Cantin, 2000, p. 41) Si la solitude est associée à une forme de marginalité, elle se pose aussi comme une invitation à l’apprentissage qui, très vite, semble s’être transformé en une seconde nature. Dans la suite de ce même entretien, il affirme que l’on devient intellectuel « parce que, sur le plan sentimental, on est destiné à une sorte de solitude » (Cantin, 2000, p. 42). Autrement dit, dans le cas de Dumont, bien qu’il soit d’abord poussé à la solitude par les circonstances de la vie, elle s’est en revanche si bien intégrée à lui – grâce, peut-on penser, à la forte sensibilité héritée de sa mère – qu’elle s’est rapidement posée comme le catalyseur de son destin, orienté vers le travail intellectuel.

En ce qui a trait à la mélancolie en général, lui associer l’idée d’isolement semble faire consensus au sein du discours théorique. Les opinions divergent pourtant lorsqu’il s’agit de déterminer la part de chacune. Est-ce la réclusion imposée par le travail de la pensée qui, en raréfiant les interactions humaines, fait naître le caractère mélancolique chez la personne, ou bien est-ce un tempérament à la base mélancolique qui décide d’une propension à la solitude et au travail intellectuel? Sur ce point, Dumont rappelle à la fois sa sensibilité exacerbée qui lui rend souhaitable une mise à l’écart, tout comme la solitude qu’exige le travail de la pensée. D’une part, dans ses Mémoires, il écrit : « Sans doute la solitude où je vivais en marge de mon voisinage et à l’écart des jeunes de mon âge avait-elle favorisé ce repli sur une vie intérieure » (PM, p. 249). Quelques pages auparavant, il mentionne, d’autre part, que « l’histoire d’un travailleur de la pensée se confond pour l’essentiel avec celle d’une solitude dont ses livres sont les seuls témoins importants » (PM, p. 215). Ne semblant pas vouloir trancher ce paradoxe, Dumont apporte un autre point de vue, à savoir que la clé pour sortir de cette impasse réside dans un désir de savoir, permanent et jamais satisfait : « Le dessin avant que la lecture lui succède, la ferveur religieuse, la présence de la mort : de là me viennent peut-être ces incitations qui introduisirent dans mon enfance le désir du savoir. Ce savoir qui prolonge la solitude sans guérir de sa blessure. » (PM, p. 240) C’est donc ce désir de savoir, découvert dès l’enfance, qui le porte alors vers une solitude douloureuse qui, bien qu’elle soit assumée, demande à être comblée par le travail intellectuel et la quête de connaissances.

À l’image des *studiosi*, figures de la mélancolie emblématiques de la Renaissance italienne (Brissette, 2005, p. 61), Dumont personnifie clairement ce travailleur solitaire poursuivant sa quête de savoir à distance des communautés humaines. Parce qu’il est placé sous l’égide de Saturne, le mélancolique a longtemps été perçu comme condamné par la fatalité noire de son destin, toujours pris à errer, en quête perpétuelle d’un sens inépuisable¹¹. Il

11. Brissette (2005, p. 54) rappelle d’ailleurs que « Saturne constituait un ascendant sinistre, le plus souvent funeste, et qu’il destinait ses “enfants” à une vie hors du commun, généralement malheureuse, ce qui rejoignait sans difficulté le caractère sombre et irrégulier des individus mélancoliques ».

faut attendre le xv^e siècle et l'arrivée de l'humaniste italien Marsile Ficin pour voir émerger une mélancolie dite *blanche*, axée sur les avantages du travail de l'esprit. En se soumettant à sa nature studieuse, le mélancolique a le pouvoir d'illuminer son esprit en s'élevant jusqu'aux vérités premières et essentielles. L'idée de Ficin se retrouve bel et bien dans celle que Dumont se fait de la mélancolie, notamment dans l'extrait suivant où il revient sur son parcours intellectuel : « mon devoir était de ne pas laisser oublier ce que le savoir veut laisser à l'ombre sous prétexte d'éclairer le monde » (*PM*, p. 216). Outre la dualité ombre/lumière autour de laquelle s'organise le propos, on remarque la solennité que revêt la quête du savoir qui, si elle s'affirme comme un devoir, peut aussi endosser le sens d'un appel dans la réalisation de l'existence. Ce rapprochement est on ne peut plus évocateur lorsque l'on s'attarde à sa conception de l'enseignement. Considérée comme quelque chose de fondamental, la pédagogie est, pour Dumont, non pas le fardeau du chercheur, mais bien l'accomplissement de son œuvre. Plus qu'une publication sous forme d'article ou de volume, une œuvre représente un tout qui possède son sens et sa cohérence propres, et dont la valeur englobe aussi son enseignement (Cantin, 2000, p. 56). Par la parole vivante que permet l'enseignement, l'œuvre est soumise à l'épreuve du dialogue et au jugement de l'autre, ce qui la fait sortir de son statut d'abstraction sans possibilité de libération. La transmission du savoir invite donc à repenser les liens du mélancolique avec le monde extérieur. Parce qu'il communique ce qui fait sens pour lui, le mélancolique y insère alors ses vérités et se rapproche de ce monde qui semble désormais un peu plus près de sa conscience. C'est pour cette raison que Dumont considère l'enseignement comme primordial, puisqu'il permet de « rendre vivant ce qui autrement dormirait dans les livres, [de] dépasser ce qu'on a déjà pensé en communiquant à d'autres esprits le désir qui se cache sous la froideur des concepts » (*PM*, p. 262). Cette idée de dépasser le sens acquis en le communiquant se rapporte directement à l'exigence dialogique inhérente à l'écriture dumontienne. À la lumière de ce qui précède, on comprend mieux pourquoi Dumont qualifie l'enseignement de « plus haut accomplissement de la vie intellectuelle » (*PM*, p. 262).

Malgré cette célébration de la pédagogie chez Dumont, les consolations que retire le mélancolique dans la quête de sens et dans sa transmission sont de courte durée. Souvent relancé par une grande curiosité, qui tend à disperser la recherche de sens, le processus est toujours à recommencer. Comme le soutient Nathalie Piégay-Gros (2012, p. 232), « [c]'est cette propension à l'exhaustivité qui donne à l'érudit, le plus souvent, son tour mélancolique : il n'en a jamais fini avec le savoir, la lecture, le déchiffrage ». La quête de savoir, mue par une énergie souveraine¹², perd ainsi son caractère idyllique, puisqu'elle ne cesse de s'amplifier et d'être relancée, le mélancolique s'y trouvant bientôt englouti comme dans des sables mouvants. Pris de ce même vertige en fin de

12. « Le savoir savant, la passion qu'il suscite et l'énergie qu'il mobilise, relèvent d'une mélancolie sans laquelle l'écriture ne serait pas » (Piégay-Gros, 2012, p. 227, nous soulignons).

parcours, Dumont change sensiblement sa perception du travail intellectuel, qui devient plus pessimiste, mais d'une grande lucidité. Dans une tentative de synthèse de son « aventure intellectuelle » (*PM*, p. 434), Dumont dira de celle-ci qu'elle reste sans réponse arrêtée : « Même si on a beaucoup écrit, on ne laisse que les débris d'un édifice imaginaire¹³. » (*PM*, p. 434) L'évocation du concept d'imaginaire n'est pas sans rappeler la sublimation mélancolique à travers l'art dont parle Julia Kristeva (2001, p. 24), qui soutient que la « capacité imaginaire est une capacité à transférer du sens au lieu même où il s'est perdu ». Passé maître dans l'art de construire un imaginaire en prenant comme matériau premier le sens qu'il tire de son expérience du déracinement, Dumont parviendra au point culminant de cette symbolique dans la vieillesse et à l'approche de la mort.

La mélancolie et la mort symbolique de la vieillesse

Découvrant qu'il avait une récurrence du cancer de la gorge en 1995, Dumont, alors âgé de 68 ans, s'interroge sur le temps qu'il lui reste à vivre. Ce lourd questionnement, il le raconte dans l'extrait suivant de ses Mémoires :

Je devais surtout réfléchir à mon attitude devant ce qui serait désormais mon avenir. La résurgence d'un cancer, je le savais, est bien davantage que la répétition du même mal; la possibilité d'une guérison étant exclue, il me restait à espérer une rémission. Comment vivre dans pareille expectative? Lutter, se battre, nous dit-on en semblable circonstance. Ne doit-on pas d'abord faire sa part à la lucidité? Accepter, en toute clarté, que sa vie s'interrompra dans un délai plus ou moins court, qu'on attendra dans l'angoisse¹⁴ les résultats d'examen périodiques. J'ai pensé qu'il me fallait *consentir à mourir* pour commencer, et que pourrait s'ensuivre un autre climat d'existence. *À l'ombre de la mort, réapprendre à vivre.* (*PM*, p. 428-429, nous soulignons).

Si les mots de Dumont sont assez clairs, marqués par l'extrême lucidité de celui qui les professe, ils donnent à penser qu'un dédoublement s'est opéré à l'évocation de ce « consentement à mourir », qui permet de « réapprendre à vivre ». Poursuivre sa vie, mais à *distance de soi*, dans un état critique de l'énonciation (Piégay-Gros, 2002, p. 39), voilà une démarche qui sied bien à Dumont, et par laquelle le mélancolique transpose son expérience dans la fiction pour la réaliser pleinement. Or, cette sublimation, sans être purement du côté de la fiction chez Dumont, semble pourtant opérer dès lors qu'il y a processus créateur, comme on peut le constater dans sa poésie et ses Mémoires. À ce titre, *Récit d'une émigration* laisse voir, comme l'affirme le sociologue Jacques Beauchemin (1998, p. 191), une sublimation de son expérience par

13. Il est intéressant de souligner que, dans la présentation du cinquième tome des œuvres complètes, François Dumont, le fils du sociologue, écrit à la suite de ce passage que le ton de son père « est empreint de mélancolie » (*PM*, p. XIX).

14. Dumont rappellera cette angoisse quelques pages plus loin : « Ceux qui sont passés par là, et ils sont nombreux, savent avec quelle anxiété, après chaque traitement, on attend le verdict. Le prochain annoncera-t-il qu'il n'y a plus rien à faire et que la fin est pour bientôt? » (*PM*, p. 432-433)

la «volonté de nouer une dernière fois les ficelles de sa propre histoire devant la mort qu'il a décidé d'accepter¹⁵». Par l'unité qu'il cherche à établir dans ses Mémoires, Dumont tente de conjurer sa fin en donnant un sens à sa vie entière. En conséquence, la démonstration d'une cohérence externe à son projet d'ensemble lui permet d'interroger son identité à la fois comme homme et comme chercheur, et ainsi de procéder à une unité également sur le plan personnel. Si la transposition de son expérience biographique au sein d'une œuvre relève de la mélancolie, sa lecture en tant que finalité totalisante en accentue le sentiment mélancolique. Cette «mort qu'il a décidé d'accepter» permet à Dumont non seulement d'acquérir une sagesse et une certaine paix d'esprit face à sa santé déclinante, mais aussi de poser un regard détaché sur l'ensemble de sa vie à la faveur d'un récit fermé, achevé. Conjurant sa fin, certes, Dumont paraît s'y employer; mais sa fin réelle seulement, afin de mieux se charger, avec une extrême lucidité, de sa fin symbolique.

Sorte de premier adieu, la mort symbolique de Dumont témoigne d'un autre trait propre au mélancolique selon Piégay-Gros (2002, p. 45), soit la conscience exacerbée du temps. Puisqu'il sait que le temps qu'il lui reste est compté, Dumont semble moins fuir qu'accepter cet empiètement de la mort sur la vie, lui qui a appris à connaître la mort et à l'appivoiser depuis son tout jeune âge. Confiant, dans un entretien réalisé en 1982 avec Jean Larose, que sur les onze enfants nés de ses parents, seulement trois ont survécu, Dumont ajoute: «Mon enfance s'est donc déroulée dans un climat assez singulier. Voir chaque année naître un enfant, y compris des jumeaux, et les voir mourir au bout d'une semaine ou deux; voir défiler périodiquement des petits cercueils, cela ne donne pas à l'enfance une tonalité extrêmement joyeuse. J'en suis resté très profondément marqué.» (Cantin, 2000, p. 27) Sans l'ombre d'un doute, l'omniprésence de la mort dans l'enfance a laissé en Dumont une marque profonde. Entreprise au soir de sa vie, la rédaction de ses Mémoires se pose comme un moyen de sortir de cette latence perpétuelle et d'atteindre cet ultime état de finitude. Pour citer encore une fois Piégay-Gros (2002, p. 45), «l'œuvre ne cherche pas à dire la mort, mais à y accéder, parce qu'elle est toujours déjà là». Y accéder de façon symbolique, certes, mais de façon efficiente aussi, par le récit qui permet au soi de se retrouver, de parvenir à une forme d'identité. L'énergie que mobilise l'écriture de la mort symbolique est dès lors plus importante que le thème lui-même.

Si nous parlions précédemment de premier adieu, c'est évidemment pour faire écho au corpus dumontien et à son dernier recueil de poésie, *L'Arrière-Saison* (1995), dans lequel la péroration porte le titre de «Premiers adieux» (*PM*, p. 199). Bien que Dumont ait toujours écrit de la poésie, le travail du deuil de soi est beaucoup plus présent – et plus évocateur – dans *L'Arrière-Saison*, où il affirme que les poèmes contenus dans le recueil «annoncent l'hiver» (*PM*, p. 432), cette saison froide où tout meurt pour mieux renaître au printemps.

15. C'est d'ailleurs dans ce même esprit que Dumont avoue avoir appréhendé la rédaction de ses Mémoires, soit comme «une recherche de la signification de [s]a vie qui ne soit pas l'indéfinie répétition de la monotonie» (*PM*, p. 433).

Décrit par le poète Claude Paradis (1997, p. 18) comme la « conclusion » de son œuvre et comme un « bilan sans nostalgie », *L'Arrière-Saison* est porté « par les questions de l'âge, du vieillissement ». À son tour, Jacques Paquin (1996, p. 38-39) le qualifie de « testament poétique » et dit, précisément de la section « Premiers adieux », que le sociologue « a envisagé [s]a fin » et qu'« il la traduit en tirant de l'inexorable ces vers d'une troublante simplicité ». Ainsi, Dumont prélude à sa fin également à travers la symbolique du poème, où « Premiers adieux » sert de point d'ancrage. C'est donc sans surprise si, au même titre que ce qu'avancait Beauchemin à propos de l'unité recherchée dans *Récit d'une émigration*, on retrouve ce même désir d'unité au sein des trois recueils contenus dans l'intégrale *La Part de l'ombre: poèmes 1952-1995* (1996), dans laquelle le poète et critique David Cantin (1996, p. D4) aperçoit une « cohérence architecturale qui met en relief la quête intuitive de son auteur ». Dumont lui-même rappelle la continuité que présentent ses trois recueils, faisant unité, comme on l'a vu, par la « thématique où se redit une angoisse inguérissable mais aussi une espérance obstinée » (*PM*, p. 432).

La mort symbolique à laquelle Dumont procède, tant dans sa poésie que dans ses Mémoires, semble aller de pair avec la perte d'un objet au sens psychanalytique. Parce qu'il a entrepris la rédaction de ses Mémoires seulement à défaut d'avoir eu la force de se remettre à ses travaux de théorie et d'érudition (*PM*, p. 433), Dumont éprouve la perte de l'objet désiré, ici sa vie intellectuelle. Ce faisant, Dumont se projette dans l'espace intermédiaire qu'est le récit de soi pour essayer de mieux se ressaisir de son existence, ou du moins de ce qu'il en reste. Malgré cette perte de l'objet désiré, Dumont est à même « de conduire à terme un récit avec une énergie et une force souvent étonnantes » (Piégay-Gros, 2002, p. 39). Cette quête de sens projetée sur l'ensemble d'une vie, une fois mise à mort par la mise en mots, permet à Dumont « de reprendre possession de soi, de renouer avec sa propre vie et avec sa mémoire » (Piégay-Gros, 2002, p. 41), bref de réapprendre à vivre. En acceptant le deuil de soi-même à travers sa poésie et ses Mémoires – ce que Kristeva (2001, p. 24) qualifie d'« artifice », de création –, Dumont est à même de dépasser ce deuil et de le subvertir par un enthousiasme certes fragile et menacé, mais agissant. Par son trajet biographique, Dumont réussit à démontrer combien la recherche du sens de la vie, même lorsque la mort et la disparition la suscitent, est empreinte d'une grande beauté.

Pour conclure, la mélancolie chez Dumont passe bel et bien par une mise à distance, répercutée de différentes façons dans les trois périodes clés de son existence. L'analyse de sa poésie et de ses Mémoires, comme nous l'avons vu, témoigne d'accès d'angoisse dans la jeunesse, d'une quête de savoir à l'âge adulte et d'une mise à mort symbolique dans la vieillesse. Si la première phase est marquée par une réclusion à la fois collective (Montmorency, ville fermée sur elle-même par rapport au reste du Québec moderne) et individuelle

(le jeune Fernand, tuberculeux, en retrait de ses camarades), les deuxième et troisième phases demeurent intrinsèquement liées à la maturité et à la vie professionnelle du sociologue, l'une ne trouvant son plein sens qu'à la lumière de l'autre. Au « carrefour du biologique et du symbolique » (Kristeva, 2001, p. 19), cette posture correspond aussi au *modus operandi* de Dumont dans son œuvre intellectuelle, lui qui n'hésite pas à avouer que tous ses livres, même les ouvrages théoriques, ne traitent pas d'autre chose¹⁶. Si on en voyait déjà les prémisses dans *Le lieu de l'homme*, avec le concept de dédoublement des cultures, il est fort possible que, par exemple, la métaphore de l'ombre présente dans *L'Anthropologie en l'absence de l'homme* (1981) soit évocatrice à son tour d'un aspect de la mélancolie dumontienne. Au reste, même les titres des œuvres que nous avons examinées dans cette étude présentent déjà un potentiel mélancolique. Si *Récit d'une émigration* fait d'emblée écho au déchirement de l'identité que provoque l'exil dans le monde de la culture savante, sa portée mélancolique est à mettre en relation avec l'écart engendré par ce détachement¹⁷. Quant à *La Part de l'ombre*, sa valeur réside dans l'objet premier de fascination du mélancolique, à savoir ce qui se dissimule dans les fragments les plus obscurs de l'existence, souligné ici par la métaphore de l'ombre. Tel un fil d'Ariane, le mouvement incessant de la pénombre qui poursuit sa marche en dépit du lever du jour, est à la source de la pensée dumontienne, puisqu'elle s'abreuve à l'ardeur, à la foi et à l'espérance, préceptes qui « ne vont pas sans la nuit » (*PM*, p. 444). Autrement dit, il y a, chez lui, omniprésence de l'ombre dans la lumière. Outre le remords imputable à son exil, cette nuit¹⁸ perpétuelle trouve son origine dans les doutes d'une foi inquiète face à l'absence de Dieu. Thème immanent à son œuvre tant théorique que poétique, la croyance serait à même de dévoiler un potentiel mélancolique. Il serait pertinent de rapprocher celle-ci de l'obsession religieuse kierkegaardienne – telle que brossée dans *Crainte et tremblement* (1843) et *Le Concept d'angoisse* (1844) –, toutes deux étant marquées par une agitation réflexive constante, un approfondissement de l'expérience vécue et une volonté de rappeler aux contemporains l'authenticité de la foi chrétienne. Ce

16. Voir l'extrait complet : « À ceux qu'ont agacés mes rappels épisodiques de Montmorency, je dois avouer une faute plus grave encore : même mes livres théoriques ne parlent pas d'autre chose. » (Dumont, 1974, p. 255) Selon Georges Gusdorf (2011, p. 87), il en irait de même de l'œuvre philosophique et religieuse de Kierkegaard, affirmant que la vie personnelle du Danois est « la source et la ressource de l'œuvre kierkegaardienne ».
17. La rétrospection à laquelle se livre Dumont pour la rédaction de ses Mémoires est à mettre en relation avec le concept de réflexion au sens que lui donne la théorie du miroir de Jean Starobinski (2012, p. 168, l'auteur souligne) : « [t]oute réflexion implique un écart, et l'écart peut recevoir la valeur d'une perte. Sitôt qu'entre en scène la notion de perte, l'ombre de la mélancolie tombe sur la réflexion. L'écart est alors interprété comme un exil ».
18. Une lutte perpétuelle similaire s'inscrit dans le pessimisme kierkegaardien selon Gusdorf (2011, p. 169) : « L'expérience chrétienne apparaît ainsi comme un mélange inconcevable d'espoir et de désespoir. [...] [Il] est impossible de comprendre Kierkegaard si l'on n'accepte pas cette position originariaire de la créature, engagée tout entière dans une lutte disproportionnée contre Dieu et contre soi-même. C'est cette confrontation qui explique le pessimisme kierkegaardien, son désespoir radical, dont la nuit s'illumine pourtant de l'espérance triomphante de la foi. »

rapprochement suppose toutefois de prendre en compte une tension significative entre la foi intérieure existentielle de Kierkegaard, d'un pessimisme actif, et la foi *partagée* de Dumont, aussi ouverte à l'Autre que fragmentée par cette ouverture, rappelant la tendance de l'augustinisme à concevoir une foi intellectualisée qui est elle-même perçue comme le socle de l'existence¹⁹. Au demeurant, si cet article revient sur quelques-unes des manifestations mélancoliques qui éclatent dans la vie et l'œuvre et de Dumont, le travail reste encore à poursuivre, afin de proposer un portrait encore plus juste de la mélancolie de ce « poète de la pensée » (Paradis, 1998, p. 54), et ainsi, de ne rien laisser dans l'ombre – ou presque.

Bibliographie

- ARISTOTE, 2006, *L'Homme de génie et la Mélancolie. Problème xxx*, trad. du grec par Jackie Pigeaud, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque ».
- BEAUCHEMIN, Jacques, 1998, « Récit d'une émigration de Fernand Dumont, Montréal, Boréal, 1997, 268 p. », *Politique et Sociétés* [En ligne], vol. 17, n° 3 (*Repenser la communauté politique*, dir. Daniel Salée), p. 190-193, consulté le 21 novembre 2023, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/040140ar>.
- BONENFANT, Yolande, 1952, 24 avril, « Poèmes de Fernand Dumont. "L'ange du matin" », *Le Soleil*, p. 4.
- BRISSETTE, Pascal, 2005, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».
- CANTIN, David, 1996, 8-9 juin, « De l'éloge à l'aveu », *Le Devoir*, p. D4.
- CANTIN, Serge (dir.), 2000, *Fernand Dumont, un témoin de l'homme*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Entretiens ».
- CANTIN, Serge, 2019, *La distance et la mémoire. Essai d'interprétation de l'œuvre de Fernand Dumont*, préf. de Jacques Beauchemin, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- CARON, Jacques, 1992, *Angoisse et communication chez S. Kierkegaard*, Odense, Odense University Press, coll. « Odense University studies in Scandinavian languages and literatures ».
- DUMONT, Fernand, 2008, *Œuvres complètes*, t. v, *Poèmes et Mémoires*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- DUMONT, Fernand, 1974, mai-août, « Itinéraire sociologique », *Recherches sociographiques*, vol. 15, n°s 2-3 (*La sociologie au Québec*), p. 255-261.
- GUSDORF, Georges, 2011, *Kierkegaard*, préf. de Régis Boyer, Paris, CNRS Éditions, coll. « Philosophie ».
- KIERKEGAARD, Søren, 2017 [1849], *Traité du désespoir*, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais ».
- KRISTEVA, Julia, 2001, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse* [En ligne], n° 4 (*Mélancolie et dépression*), p. 19-24, consulté le 21 novembre 2023, URL : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2001-1-page-19.htm>.
- LEMAIRE, Paul-Marcel, 2000, *Portrait inachevé de Fernand Dumont*, Stanstead, Éditions du Marais.
- LOCKQUELL, Clément, 1952, 18-24 mai, « Le premier recueil d'un jeune poète », *La semaine à Radio-Canada*, vol. 2, n° 32, p. 4.

19. Sur la distance entre la foi kierkegaardienne et la foi augustinienne, voir Reed (2017).

- MAGNARD, Pierre, 1981, « Pour un bon usage de l'angoisse », dans Jean Brun (dir.), *Kierkegaard*, Paris, Éditions Borderie, coll. « Obliques », p. 77-86.
- MARCOTTE, Gilles, 1952, 26 avril, « Fernand Dumont. "L'ange du matin" », *Le Devoir*, p. 8.
- PAQUIN, Jacques, 1996, hiver, « Le monde est bien vite dit/il faut qu'on le recommence », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 84, p. 38-39, consulté le 21 novembre 2023, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/39014ac>.
- PARADIS, Claude, 1998, printemps, « [Récit d'une émigration. Mémoires. Fernand Dumont, dans] Essais », *Nuit blanche* [En ligne], n° 70 (*La littérature hongroise*), p. 53-54, consulté le 21 novembre 2023, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/19256ac>.
- PARADIS, Claude, 1997, printemps, « [La Part de l'ombre et Une foi partagée. Fernand Dumont, dans] Fiction », *Nuit blanche* [En ligne], n° 66 (*Gilles Archambault*), p. 17-18, consulté le 21 novembre 2023, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/21139ac>.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, 2012, « Mélancolie de l'érudition », dans Sylvie Patron (dir.), *Littérature au présent. Mélanges offerts à Francis Marmande*, Paris, Conseil scientifique de l'Université Paris-Diderot-Paris 7, coll. « Textuel », p. 227-235.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, 2002, « Fiction et mélancolie », *La Chouette*, n° 33, p. 39-45.
- PIGEAUD, Jackie, 2006, « Présentation », dans Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie. Problème xxx*, trad. du grec par Jackie Pigeaud, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », p. 7-78.
- PLATH, Sylvia, 2011, *Œuvres. Poèmes, romans, nouvelles, journaux, contes, essais*, éd. et trad. de l'anglais par Patricia Godi, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- REED, Robert, 2017, « *Eternal Becoming and Temporal Understanding: Kierkegaard and Augustine on Time, Faith and Knowledge* », dans John Doody, Kim Paffenroth et Helene Tallon Russell (dir.), *Augustine and Kierkegaard*, Lanham, Lexington Books, coll. « Augustine in conversation/Tradition and Innovation », p. 111-127.
- STAROBINSKI, Jean, 2012, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- STYRON, William, 1990, *Face aux ténèbres. Chronique d'une folie*, trad. de l'anglais par Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- YOUSFI, Louisa, 2014, « Kierkegaard : de l'angoisse d'exister », *Sciences Humaines* [En ligne], vol. 2, n° 256 (*L'individu, secrets de fabrication*), p. 33, consulté le 21 novembre 2023, URL : https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SH_256_0033.

De l'utilité de l'agrafeuse. Réflexion sur la pratique éditoriale indépendante chez L'Oie de Cravan (1992-), l'Écrou (2009-2022) et Rodrigol (2002-)

Anthony Lacroix

Université du Québec à Rimouski

Introduction

Le paysage éditorial contemporain est un sujet d'étude riche et surtout très vaste à étudier. Étant travailleur culturel dans ce milieu depuis quelques années déjà, j'ai pu y voir des transformations qui ne se sont pas toujours révélées bénéfiques. Si la pandémie l'a sérieusement ébranlé, certain-es y voyaient l'occasion de faire table rase pour recommencer sur des bases plus saines ou au minimum moins éreintantes pour les travailleur-euses du livre – je ne compte plus le nombre de fois où j'ai entendu la phrase toute simple « je rêve d'une saison littéraire sans nouvelle publication » – force est de constater que la machine est repartie de plus belle et surtout de travers.

Au courant de l'année 2023, nous avons pu vivre l'interdiction de publier le dernier roman jeunesse de François Blais par le ministère de la Santé, la conclusion du débat juridique entourant le livre *Hansel et Gretel* de Yvan Godbout, ainsi que l'arrivée de l'autobiographie *Ginette* de Ginette Reno vendue de façon exclusive dans les pharmacies Jean Coutu de toute la province avec promesse de tournée de rencontres et de dédicaces à la clé.

L'instigateur de cette campagne de promotion, Nicolas Lemieux, disait, lors d'une entrevue accordée à *La Presse* le 17 mars 2023, qu'il souhaite avec ce nouveau moyen de diffusion hors des librairies et accessoirement le livre de Madame Reno, « offr[ir] une nouvelle façon de fonctionner qui risque de provoquer des discussions, mais pour [lui], c'est un wake up call, il faut revoir le modèle actuel » (Siag, 2023, En ligne).

Monsieur Lemieux fait référence, avec cette affirmation, à ce que l'on nomme « la chaîne du livre » et qui fonctionne, dans la province de Québec, de cette façon :

- 10 % du prix du livre est versé à l'auteur
- 30 % à l'éditeur
- 20 % au distributeur
- Et 40 % à la librairie.

En ne passant pas par les voies habituelles de cette chaîne du livre, c'est-à-dire plutôt que de vendre en librairie par le biais d'un distributeur et de publier sa biographie chez un éditeur reconnu (ou non), Madame Reno a développé un partenariat d'exclusivité avec les pharmacies Jean Coutu et a décidé d'auto-publier son ouvrage.

Gérer elle-même la publication et la diffusion de son livre lui permet d'engendrer un plus grand pourcentage de revenu brut sur la vente du livre mais, à contrario, la diffusion, distribution, promotion, impression, correction et mise en page du livre sont à sa charge. L'autopublication n'est pas une nouvelle façon de faire dans le paysage de l'édition ; or le refus de vendre son livre en librairie (indépendante ou non) fait quelque peu sourciller. Est-ce qu'une telle façon de faire serait la fondation sur laquelle il faudrait revoir le milieu de l'édition actuel, comme l'affirme Lemieux ? En s'affranchissant de la quasi-totalité des maillons de la chaîne, Nicolas Lemieux ne réussirait-il pas là où plusieurs maisons d'édition s'embourbent ? Plus précisément, et ce sera sur cette question que je me pencherai dans cet article, est-ce que le modèle d'affaires qu'il propose ne serait pas l'ultime indépendance éditoriale tant recherchée par certain-es ?

Pour répondre à cette dernière question et aux problématiques qu'elle soulève, je m'appuierai sur les théories mises de l'avant par Julien Lefort-Favreau dans son essai *Le luxe de l'indépendance*. Bien qu'il tire ses exemples et illustrations essentiellement de la scène éditoriale européenne, milieu différent sous plusieurs points du milieu québécois par ses visées économiques, mais aussi par son historicité plus vaste, ce livre me semble être le plus abouti en ce qui concerne l'étude de l'indépendance éditoriale contemporaine. Étant un milieu souvent interlope ou éphémère, l'édition indépendante – ainsi que ses acteur·rices – est souvent réfractaire à toute analyse dans un contexte scientifique et universitaire, se définissant ainsi plutôt par la négative que par des traits clairement identifiables.

L'avantage manifeste des travaux de Julien Lefort-Favreau, c'est qu'ils sont tributaires d'une grille d'analyse générale assez souple pour offrir des pistes de réponses à la problématique au cœur de cet article. De ce fait, je reprendrai les postulats de Julien Lefort-Favreau sur les types d'indépendance éditoriale, mais en prenant en exemple trois maisons d'édition québécoises qui ont vu le jour durant les 30 dernières années, à savoir l'Écrou (2009-2022), Rodrigol (2002-) et L'Oie de Cravan (1992-). C'est par le biais d'une étude de ces trois maisons d'édition qui ont tenté ou tentent encore de faire un « *wake-up call* » à la chaîne du livre, tant par des choix éditoriaux qu'entrepreneuriaux, que je définirai certaines postures éditoriales que l'on peut qualifier d'indépendantes.

Trois types pour analyser l'indépendance en édition

En introduction de son livre *Le luxe de l'indépendance*, Julien Lefort-Favreau détermine d'emblée les trois types d'indépendance éditoriales que ses recherches lui ont permis d'identifier, soit l'indépendance politique ou idéologique, l'indépendance économique et l'indépendance esthétique. Selon ses dires, « ces trois tendances ne cesse[ront] de s'entrecroiser [jusqu'à devenir] indiscernables » car, de surcroît, la définition même de l'indépendance est, toujours selon Lefort-Favreau, nébuleuse et « finit par avoir des effets délétères sur le champ éditorial, sur sa structure, sur la portée des gestes de résistance de ses acteurs, sur la manière dont les lecteurs peuvent envisager la réception des productions culturelles exigeantes qui existent dans l'espace public » (Lefort-Favreau, 2012, p. 11-12, désormais *LI*).

Il ajoute, dans le chapitre suivant nommé « Tentatives de définition », qu'il est ainsi très difficile de donner une définition au qualificatif « indépendant » lorsqu'on parle d'édition. C'est par le biais d'une brève évocation des fondements historiques et théoriques de la notion qu'il en viendra à

comprendre l'indépendance dans une optique d'autonomie au sens bourdieusien (la défense de valeurs esthétiques avant-gardistes comme le signe d'une distinction économique et sociologique) [, ainsi qu'au sens politique comme] volonté d'éclairer le reste de la société par la mise en œuvre d'idées novatrices (*LI*, p. 27).

Cependant, il ne s'agit pas pour Lefort-Favreau d'« étudier le champ éditorial en se contentant d'objectiver la place de chacun, mais en rendant compte de dynamiques collectives » (*LI*, p. 32), ce qui signifie prendre en compte la place occupée par chacun des agents du livre dans la mise en pratique de son discours au sein du marché du livre. De plus, c'est en gardant cet avertissement à l'esprit que je reprendrai les trois types d'indépendance éditoriale tirés des recherches de Julien Lefort-Favreau pour mon analyse.

L'Écrou (2009-2022) 44 titres : indépendance économique

C'est à la suite d'une rencontre dans le parc au coin des rues Bellechasse et Saint-Hubert à Montréal, le 11 août 2009, que Jean-Sébastien Larouche et Carl Bessette ont décidé de fonder l'Écrou. Avec l'Écrou, les deux éditeurs voulaient mettre en lumière la poésie plus *rough* et oralisée qu'ils entendaient sur différentes scènes du Québec sans pour autant qu'elle soit disponible sous forme de livre imprimé (outre que le zine). La rumeur veut qu'ils aient construit la base de leur catalogue avec des poètes auparavant approchés par Robert Fortin ; éditeur reconnu pour sa mise en valeur d'une poésie très rock qui brassait la cage. Malheureusement, Fortin n'aura été qu'une étoile filante dans le milieu littéraire, car il est mort en 2008 à l'âge de 62 ans et n'aura publié qu'une poignée de poètes dans sa collection « L'appel des mots ». Il est important de mentionner que parmi les poètes publiés, il y avait le jeune Daniel Leblanc-Poirier qui deviendra l'un des premiers auteurs à rejoindre le

catalogue de l'Écrou, affichant sans ambages la volonté de la maison d'édition de reprendre le flambeau laissé par Fortin.

La mission de Larouche et de Bessette était explicitée de cette façon : « Lorsque les gens prennent le livre, il faut qu'en une ou deux pages, ça suscite une réaction, parce que nous, on écrit pour le monde. On veut parler au monde » (Tardif, 2019, En ligne). Par cette affirmation, on sent le besoin qu'avait l'Écrou de démocratiser la poésie, de la rapprocher des gens, de la rendre, d'une certaine façon, charnelle. Quand venait le temps d'expliquer sa ligne éditoriale, Larouche se contentait de pointer son torse, soit au niveau du cœur ou au niveau des tripes. Bessette, lui, disait qu'il voulait arriver dans la poésie québécoise « comme un tank » (Tardif, 2019, En ligne).

Ce qui faisait vraiment la différence à l'Écrou, ce n'était pas le ton coloré des éditeurs, mais plutôt leur manière de publier de la poésie. Tous deux étaient très francs quant aux façons dont la gestion d'une maison d'édition de poésie devait, et doit encore, se faire au Québec. « Il n'y a pas un jour où on ne se lève pas le matin en se demandant comment on peut vendre plus de poésie. On est tout le temps en train de se demander ça » (Caron, 2014, p. 15), disait Larouche à Jean-François Caron dans un numéro de *Lettres québécoises* dédié à la poésie.

Pour l'Écrou, il était important que l'aspect capitaliste soit quasiment évacué de sa production au profit de l'accessibilité et de la démocratisation de la poésie. C'était pour cette raison que la maison d'édition vendait ses livres à un prix ridiculement bas en regard des coûts de production et de promotion. En effet, rares sont les recueils qui dépassaient le coût unitaire de 15 \$. De surcroît, ils réalisaient pour chacune de leur nouvelle publication une bande-annonce dont la visée était davantage artistique que publicitaire. Or, ce qui marquait leur indépendance dans le milieu éditorial québécois c'était leur refus constant des subventions. Quand on lui a demandé son opinion sur le fonctionnement par souscription de l'Hexagone à ses débuts, Carl Bessette a répondu ceci :

Ce que ça me dit, c'est que c'était du monde qui faisait comme nous autres et qui se levait le matin en se demandant comment on peut arriver en vendant de la poésie. Aujourd'hui, le monde ne se pose plus la question. Comme si la seule solution était de sortir cinq livres et, dès que c'est sorti, en septembre, de remplir une demande de subvention... C'est pas normal d'avoir besoin de subventions autant que ça (Caron, 2014, p. 15).

Il est donc possible d'affirmer que malgré sa mort, l'Écrou est un modèle d'indépendance économique et, d'une certaine façon, idéologique, car elle n'a publié que des recueils de poésie à prix modique durant ses presque 12 ans d'existence, et ce, sans aucune subvention. Seule la création d'une maison d'édition subventionnée consacrée exclusivement à la publication du théâtre pourrait présenter un risque financier plus grand dans le marché littéraire québécois. Mais si l'Écrou a pu « fesser si fort », c'est que certaines maisons d'édition avaient déjà, en quelque sorte, pavé la voie.

Rodrigol est un bon exemple de maison d'édition chez laquelle nous pouvons retrouver une certaine parenté avec l'identité éditoriale de l'Écrou,

bien que cette maison ne se limite pas uniquement à la poésie, mais publie également des romans, des bandes dessinées, des recueils de nouvelles, des livres d'art et des collectifs avec des thématiques aussi absurdes que Chat et Monster Trucks.

Rodrigol (2002 –) 39 titres : indépendance esthétique

D'abord organisateurs des cabarets Rodrigol, les fondateur·rices Claudine Vachon, Pascal-Angelo Fioramore et André Racette recherchaient des artistes pratiquant l'art vivant. Et si maintenant, ils ne sont plus que deux¹ et ont délaissé peu à peu les planches² pour se consacrer à l'impression de livres, Rodrigol se caractérise toujours par son éloignement des structures traditionnelles du milieu éditorial. Enregistrée comme une association au registraire des entreprises, Rodrigol refuse, à l'instar de l'Écrou, toutes formes de subventions et est distribuée par Dimedia depuis 2018. Cependant, cette distribution se fait selon leurs propres règles, comme peut en témoigner cette réponse lors d'une entrevue qu'ils ont accordée pour les 15 ans de la revue *Liberté* au sujet des codes-barres qu'ils doivent dorénavant apposer sur leurs livres :

[Le fait d'être distribué], [ç]a implique qu'il faut mettre des codes-barres sur nos livres. Mais on a trouvé un moyen de ne pas en mettre! La maison d'édition française l'Association mettait des codes-barres sur un autocollant avec un commentaire du genre: «Nous croyons que ce code-barres, c'est de la marde... et l'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste!» En fait, l'ISBN, le code-barres, ce sont des outils de travail. On s'est inspirés de l'Association et on a aussi collé des codes-barres sur nos livres (Lavoie et Côté-Fournier, 2018, p. 9).

Le refus d'imprimer des codes-barres directement sur la couverture est un trait d'indépendance assez fort en regard des obligations que nécessite un contrat avec une compagnie de distribution. De plus, aucun livre du catalogue produit par Rodrigol ne possède la même charte graphique, ce qui représente une *indépendance esthétique*, au sens où l'entend Julien Lefort-Favreau. Livre accordéon, porte-cartes ou bien recueil carré avec double page centrale sont parmi les produits marginaux que propose la maison d'édition. Si le livre est d'inspiration anarchiste ou aboutit à un projet trippant, il trouvera sa place dans le catalogue de Vachon et Fioramore.

1. André Racette est maintenant Directeur du soutien à la diffusion et au rayonnement international du Conseil du Canada. Il est détenteur d'une maîtrise en études françaises de l'Université de Montréal et d'un diplôme d'études supérieures spécialisées en gestion d'organismes culturels de HEC de Montréal. Avant d'entrer au CALQ, il a travaillé pour l'Union des écrivaines et des écrivains québécois (UNEQ) de 2001 à 2011, où il a été responsable du centre de documentation virtuel L'ÎLE et adjoint à la direction générale. Les deux autres fondateur·rices, Claudine Vachon et Pascal-Angelo Fioramore, sont respectivement professeure de littérature au Collège Lionel-Groulx et DJ, conducteur de zamboni ainsi que propriétaire du bar Le Record à Montréal.
2. Bien entendu, Vachon et Fioramore continuent de faire de la scène de façon commune, avec leur duo *Projet Domiciliaire*, ou bien chacun de leur côté, mais je fais allusion ici à l'organisation de cabarets.

L'aspect le plus important de leur travail éditorial demeure le plaisir qu'engendre la publication d'un livre. Rien de pire, selon Rodrigol, que de se réveiller un matin et de réaliser que l'on reproduit *ad vitam æternam* la même recette codifiée de l'édition littéraire :

Faire des publications par soi-même, d'une façon indépendante, c'est montrer qu'il y a des possibilités autres de définir la littérature ici, de l'articuler autrement qu'une entreprise inspirée du modèle prôné par le programme de l'Université de Sherbrooke en édition et élaboration de livres – n'en déplaise aux gens qui voient l'édition seulement comme une entreprise culturelle (Lavoie et Côté-Fournier, 2018, p. 8).

C'est donc en publiant une littérature différente, tant sur le plan du texte que de l'objet, que Rodrigol s'illustre par son indépendance dans le milieu éditorial.

Il en est autrement pour L'Oie de Cravan, qui ne s'est jamais identifiée elle-même comme une maison d'édition indépendante, mais s'est plutôt fait apposer cette étiquette par le champ littéraire.

L'Oie de Cravan (1992 –) 155 titres : indépendance politique ou idéologique

Bien qu'elle existe depuis plus de 30 ans, on connaît peu de choses au sujet de la maison d'édition L'Oie de Cravan. Tout aurait commencé grâce au défunt critique Jean-Pierre Issenhuth (critique de poésie au *Devoir* de 1991 à 1996 qui était réputé pour ne pas aimer beaucoup de ses lectures), qui avait louangé le premier recueil de Benoit Chapat ainsi que le travail de l'éditeur qui publia l'ouvrage, sans même savoir qu'en fait c'était la même personne qui se cachait derrière l'écriture ET l'édition du livre (Tardif, 2017, En ligne). Chapat éditera par la suite le recueil du musicien Frank Martel et ne s'est jamais arrêté depuis. À travers les années, L'Oie de Cravan a publié plus de 155 titres dont seulement trois « romans³ » et deux recueils de nouvelles⁴. Comparativement à l'Écrou et à Rodrigol, L'Oie de Cravan est subventionnée en plus d'être distribuée par Dimedia depuis déjà un certain temps. Alors pourquoi avons-nous tendance à qualifier cette maison d'édition comme indépendante ?

Cela tient au fait de sa relation avec les autres maisons d'édition publiant exclusivement de la poésie. L'Oie de Cravan a mené sa barque dans les années quatre-vingt-dix alors que le paysage éditorial était déjà bien engorgé par quatre géants de l'édition : Les Herbes rouges (1968 –), les Éditions du Noroît (1971 –), Les Écrits des Forges (1971 –) et bien entendu L'Hexagone (1953 –). Dans ce contexte, quelle place lui restait-il alors à prendre ?

3. Je mets des guillemets à « romans », car il y a dans cette liste un livre de Maxime Catellier que l'on pourrait arguer être une épopée, ou un récit en vers, bref un poème narratif si on joue sur les termes de l'académisme. Sur le site de L'Oie de Cravan, l'appellation est plutôt « roman poétique ».

4. Thierry Horguelin, *Nouvelles de l'autre vie*, 2016 et Marci Denesiuk, *Le chez-nous perdu*, 2019.

Benoit Chapat a relevé le défi en produisant des livres de poésie dont la matérialité est travaillée jusque dans ses moindres détails. Le type de papier, la typographie et les illustrations sont sélectionnés avec soin non pas pour esthétiser les poèmes, mais pour les accompagner. De plus, L'Oie de Cravan publie des voix qui sont devenues au fil du temps des symboles phares de la poésie de la contreculture comme Patrice Desbiens, Jonathan Doré ou bien Geneviève Desrosiers. Seul à bord, Benoit Chapat a pour devise encore aujourd'hui : « L'éditeur lent ». Cela pourrait être paradoxal, car il doit faire paraître annuellement autant de livres qu'une maison d'édition à grande structure pour garder ses subventions. Or, cette devise prend tout son sens, avec la rupture des stocks chez le distributeur du livre *Quand je ne dis rien je pense encore* de Camille Readman Prud'homme de nombreuses semaines après qu'on lui ait décerné le Prix des libraires 2022. Dans une réalité du marché où la vie d'un livre en librairie est en moyenne de quatre à six mois, publier presque exclusivement de la poésie depuis 30 ans et prendre tout son temps pour le faire est un signe d'indépendance idéologique.

C'est pourquoi je ne suis pas d'accord avec Julien Lefort-Favreau quand il propose la définition suivante de l'indépendance éditoriale :

L'indépendance est donc le nom d'un compromis entre les discours et l'argent ; mais aussi entre un idéal, celui de diffuser l'art et les idées, et un système économique, celui de l'édition, qui fonctionne de manière relativement archaïque dans certaines de ses franges, et le capitalisme de plateforme ; finalement, entre différents pôles de ce secteur économique (le secteur éditorial et les indépendants) (*LI*, p. 33).

Conclusion

Pour comprendre et détailler l'indépendance éditoriale québécoise, il faut mettre en relation la maison d'édition avec chaque élément de la chaîne du livre pris individuellement et non entre certains pôles économiques de la production globale du paysage éditorial. De plus, il me semble indispensable de considérer le produit offert par une maison d'édition pour ensuite déterminer en quoi le produit se distingue de l'offre du marché déjà en place.

Est-ce qu'une maison d'édition distribuée et subventionnée qui publierait 40 titres de poésie par année serait considérée comme plus ou moins indépendante qu'une boîte de production qui, elle, publierait une biographie d'une chanteuse populaire et ne la rendrait disponible que dans les Petro-Canada ?

Peut-être aussi ne devrions-nous pas parler d'indépendance, mais plutôt d'autonomie éditoriale, car sous la formulation « indépendance » se cache la nécessité intrinsèque d'un système économique culturel déficient et archaïque. Un système dont la seule raison d'exister est de subventionner des maisons d'édition qui ont un rendement stable, et ce, peu importe ce qu'elles publient, tant et aussi longtemps que ces dites maisons d'édition remplissent leur rapport annuel.

Bien entendu, j'aurais aimé tisser un portrait plus large de la scène éditoriale indépendante afin d'y inclure une maison d'édition comme Bouc

Productions pour qui publier des livres est surtout une occasion de produire des spectacles de musique grunge. Il serait aussi judicieux de parler de la nouvelle génération de maisons d'édition comme Hurlantes éditrices, la Maison en feu, Les Éditions de l'Écume, Conifère, etc., qui tentent de faire leur place dans la paperasse de plus en plus lourde qu'exigent les ministères de la Culture tout en étant rabrouées par les acteur·rices de la scène de la contre-culture littéraire. En effet, dans le numéro 5 de la revue *Panier de crabes*, publiée par la maison d'édition indépendante Moul, le collectif Moul News Corporation n'est pas tendre avec ces nouvelles maisons comme peut en témoigner cet extrait qui met en scène un monde dystopique situé dix ans dans le futur :

La maison d'édition La maison en feu est en vente. Malgré les nombreuses années à tenter de se démarquer, les éditrices ont finalement capitulé « après s'être rendues à l'évidence que nous n'avions pas vraiment quelque chose de neuf à transmettre même après tout ce temps et nos brandings renouvelés ». Pour expliquer la chute de la maison, nombreux sont ceux qui ont rappelé le concept développé par le philosophe Alain Denault du « symptôme de l'éditeur tendance, mais vide » qui selon lui affecte particulièrement le milieu littéraire du Québec (Moul News Corporation, 2024, p. 93).

Plus ancré dans le monde du zine que celui de l'édition « classique », l'équipe derrière le *Panier de crabes* verrait-elle d'un mauvais œil la venue d'autant de nouvelles maisons d'édition qui se disent à la fois différentes et indépendantes tout en inondant le marché de nouvelles publications distribuées ? Est-ce que l'indépendance peut être un *branding* ? Enfin, est-ce qu'il y a des distinctions idéologiques et sociologiques à faire au sein du champ de l'édition indépendante québécoise ? Ce sont des questions qui mériteraient une étude plus approfondie et un cadre d'analyse beaucoup plus large que celui que je propose dans le cadre de cet article. Et si je ne fais que survoler le sujet, je suis confiant que d'autres s'y pencheront davantage que moi. Car, ce que je désigne par *l'utilité de l'agrafeuse* aura une plus grande résonance au sein des milieux littéraires davantage associés au zine ou à d'autres modèles d'autoproduction qui se trouvent en marge des modèles éditoriaux que j'identifie dans cet article.

Bibliographie

- CARON, Jean-François, 2014, « Poésie actuelle : les nouvelles voies », *Lettres québécoises*, vol. 155, p. 14-18.
- LAVOIE, Rosalie et Laurence CÔTÉ-FOURNIER, 2018, « Tenir maison : une recette à la Rodrigol », *Liberté*, n° 320, p. 7-11.
- LEFORT-FAVREAU, Julien, 2021, *Le luxe de l'indépendance. Réflexions sur le monde du livre*, Lux Éditeur, coll. « Futur Proche ».
- MOULT NEWS CORPORATION, 2024, « 2034. Actualité de la vie littéraire québécoise », *Panier de crabes*, n° 5, Moul, Montréal.
- OIE DE CRAVAN, *Nous rejoindre* [En ligne], consulté le 6 juin 2024, URL : <https://oiede-cravan.com/nous-rejoindre>.

- SIAG, Jean, 2023, « Les libraires exclus de la mise en marché », *La Presse* [En ligne], consulté le 10 décembre 2023, URL : <https://www.lapresse.ca/arts/2023-03-17/autobiographie-de-ginette-reno/les-libraires-exclus-de-la-mise-en-marche.php>.
- TARDIF, Dominic, 2017, « L'arrière-boutique. Quelque part à un moment donné », *Lettres québécoises* (166) [En ligne], consulté le 10 décembre 2023, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/lq/2017-n166-lq03179/86179ac/>.
- TARDIF, Dominic, 2019, « Les 10 ans des Éditions de l'Écrou : comme un tank dans le milieu de la poésie », *Le Devoir* [En ligne], consulté le 10 décembre 2023, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/560361/les-dix-ans-des-editions-de-l-ecrou-comme-un-tank-dans-le-milieu-de-la-poesie>.

Étude des lieux et de leurs symboliques dans *Parents et amis sont invités à y assister*¹

Cindy Boudreault

Université du Québec à Chicoutimi

Introduction

Publiée en 2006, *Parents et amis sont invités à y assister* (Bouchard, 2006, désormais *PA*) d'Hervé Bouchard est une œuvre au genre hybride affectionné par l'auteur, entre la pièce de théâtre et le roman narratif, dont le style déroutant et qui abonde de néologismes paraît suivre un code linguistique propre à la plume de l'auteur. De ce fait, le texte a suscité l'attention de plusieurs chercheurs, qui se sont penchés sur cette parole oralisée, mais aussi sur ses thématiques principales, soit la honte et la mort². Le récit tourne autour de Lainalinée Imbeault, aussi surnommée la veuve Manchée en raison de la perte de ses bras, qui est le personnage féminin principal du récit. Elle doit surmonter la mort de Beaumont, son mari, tout en faisant face à l'enfermement auquel la confronte le cadre normatif du territoire qu'elle habite. Ses fils, les orphelins de père numérotés de un à six, sont également au cœur de ce drame. Ils aspirent à un avenir meilleur en dépit de la détérioration de leur milieu de vie. Ainsi, l'œuvre est ancrée dans le territoire du Saguenay–Lac-Saint-Jean et dénombre une myriade de lieux, ce qui amène à se poser ces questions : comment ce territoire est-il mis en scène et de quelle façon son imaginaire se déploie-t-il dans l'esprit des personnages ? Ces interrogations seront approfondies en plusieurs étapes. D'abord, le territoire et les espaces dans lesquels l'œuvre se situe seront explorés par la mise en avant de la présence d'un imaginaire collectif propre au territoire. Ensuite, une analyse de

1. Cet article est issu d'un travail portant sur *Parents et amis sont invités à y assister*, réalisé à l'automne 2023 lors du séminaire de recherche LET7209 *Écriture et territoire d'écriture* dirigé par Cynthia Harvey.
2. Je fais référence ici aux travaux de Ouellet Tremblay (2021), à ceux de Beaudin-Gagné (2014), de Godin (2017; 2021), de Langevin (2010), de Villemure (2018), etc.

la maison de Laïnalinée, personnage féminin confiné tout comme le sont ses fils, sera proposée. Puis, les éléments du bois et de l'eau, porteurs de sens dans l'œuvre, seront étudiés, avant de terminer par l'examen des concepts d'horizon et de l'ailleurs.

Territoire : imaginaire collectif et espaces urbains

Avant tout, *Parents et amis sont invités à y assister* met en scène un vaste territoire, divisé en espaces naturels, urbains et habités, qui laisse bien voir le déploiement de l'imaginaire collectif du Saguenay-Lac-Saint-Jean, c'est-à-dire de « l'ensemble des repères symboliques à l'aide desquels une collectivité s'inscrit dans l'espace et dans le temps » (G. Bouchard, 2022). Grâce à leurs discours, les personnages rendent compte des espaces et des repères chargés de sens qui y sont évoqués, renvoyant parfois à des événements marquants qui traversent leur imaginaire. L'un de ces événements représente une page de l'histoire régionale et bien qu'il ne concerne pas directement le récit de *Parents et amis*, Laïnalinée le mentionne : « Je crains la pluie qui noiera le quartier et le froid de l'hiver prochain qui s'installera à jamais. Je sais que la terre tremblera à nouveau et qu'il y aura d'autres glissements de terrain comme celui de Saint-Jean-Vianney. » (PA, p. 63) Ces paroles prophétiques mettent en évidence l'importance des tragédies réelles qui hantent la psyché de ceux les ayant vécues et qui frappent l'imaginaire d'une population. L'intensité et le danger des éléments saisonniers, particulièrement la froideur hivernale, deviennent également des modes d'expression pour les personnages. Laïnalinée fait référence à un événement réel, mais elle y greffe sa propre inquiétude et son propre mal-être vis-à-vis de l'avenir. Par ailleurs, « la pluie qui noiera le quartier » paraît évoquer des circonstances postérieures au temps du récit, tout aussi évocatrices dans l'esprit des habitants saguenéens, soit le Déluge de 1996. On pourrait supposer que c'est l'imaginaire d'Hervé Bouchard qui s'est introduit dans le récit et l'a contaminé, étant donné l'incertitude du temps du récit. Ce dernier pourrait se situer dans les années 1980, comme le laisse penser un orphelin qui parle de la « fin du siècle en crise de quatre-vingt-deux... » (PA, p. 115) ou la mention d'une route neuve en périphérie de Jonquière (PA, p. 57). Cela signifie que l'histoire de Laïnalinée, bien qu'antérieure au Déluge, est traversée par cette catastrophe naturelle qui a marqué l'imaginaire collectif du territoire, et Hervé Bouchard, l'habitant, a inséré la symbolique du Déluge à son récit. Après tout, la destruction qu'apporte un déluge est suivie d'une reconstruction : sans maison, le cadre normatif du territoire ne peut être imposé à Laïnalinée.

La majorité des tableaux et des récits se déroulent dans des espaces urbains, au cœur des villes de Jonquière et d'Arvida³, bien que la table des matières ajoutée par Hervé Bouchard à la fin de *Parents et amis sont invités à y assister* couvre les espaces présentés au sein du texte, qu'il s'agisse de

3. J'ai conscience de la fusion de ces entités sous le nom de Jonquière en 1975 : je nommerai chacune d'entre elles « ville », même si désormais la situation toponymique et géographique du Saguenay s'est complexifiée.

lieux physiques, psychologiques ou de microlieux. En voici respectivement quelques exemples : dans le salon, sur le trottoir ou dans l'étang ; dans la stupeur, dans l'angoisse ou dans la dépression ; et sous le divan ou dans une boîte. Cette exploration de la ville se fait lors de trajets à vélo ou en voiture, souvent par l'entremise de longues énumérations de lieux, mêlant des éléments naturels comme les arbres ou la faune aux endroits les plus génériques, tels les lieux de fonction ou les infrastructures de transport (PA, p. 80, 138-139). Plusieurs toponymes de bâtiments, de commerces et de rues se retrouvent également cités textuellement, comme la « Bijouterie Simard » (PA, p. 80) ou « Saint-Hubert » (PA, p. 117), qui est un boulevard. Néanmoins, certaines appellations sont déformées, à un point tel où il peut être ardu d'identifier les lieux désignés dans le texte sans partager les mêmes référents culturels et géographiques, autrement dit sans posséder l'imaginaire collectif propre au territoire. Ainsi, le centre-ville d'Arvida est renommé le « carré Darvis » du « centre mort d'Arviron » (PA, p. 79), alors que Chicoutimi est abrégé en « Chicoute », « Chicouti », voire « Chicon » (PA, p. 117-119). Cette tendance à altérer les noms contribue à déréaliser les lieux auxquels ils renvoient, ce qui peut être l'effet du langage vivant et ludique de l'auteur. Toutefois, elle pourrait représenter la perte des orphelins posant leur regard sur un territoire où ils peinent à faire leur chemin, à concevoir leur avenir, ce qui les amène à s'arroger cet espace familier à en déformant les toponymes.

Pour ce qui est de Jonquière et d'Arvida, une opposition semble s'élever au sein de l'œuvre entre les deux municipalités. Du moins, il paraît exister une confrontation entre les activités ayant servi au développement passé de chacune de ces villes, respectivement associées à l'industrie du bois et à celle de l'aluminium, c'est-à-dire l'usine. Cette dernière, avec ses nuances de gris et ses fumées, apparaît comme une ombre lors de plusieurs passages du texte, gâchant la vue, empestant l'air de ses émanations nocives et détruisant le paysage en affaiblissant ou en annihilant la flore environnante (PA, p. 80). Dans un autre passage, l'usine est présentée comme une ennemie de la nature, mais également du territoire et de ses habitants : « Voyez le paysage tout bleu s'étendre et les nuages auréoler les eaux. J'ai la voix d'un qu'on ne voit pas. Qu'abandonné-je ? Tout un pays en bois. Tout un pays qu'on enfuma pour y mourir plus subitement qu'ailleurs » (PA, p. 132). Dans cette citation, l'orphelin de père de numéro six vient louer la beauté d'une nature qui n'existerait plus sur le territoire, « dans le pays de bois » (PA, p. 132), parce qu'enfumée. Le pays en bois serait alors le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean ainsi que ses habitants incarnés par l'orphelin, lequel est représenté comme souffrant en raison de la construction de l'usine d'Arvida, au point qu'il périt.

Maison : d'intime à étouffante

Certains lieux reviennent à de nombreuses reprises dans les répliques des personnages, si bien qu'il devient crucial de les analyser pour déterminer ce qu'ils représentent pour ces derniers. La maison de Laïnalinee est l'un de ces nœuds narratifs. Lieu de vie de la veuve Manchée et des orphelins, cette

maison s'est transformée à la mort de Beaumont, passant d'un foyer étroit, mais intime, à un espace inadéquat pour cette famille hantée par l'absence paternelle. L'un des orphelins témoigne de l'arrivée subite du deuil dans la maison, de cette façon nouvelle d'habiter face à la disparition de quelqu'un, en mentionnant un « bruit dans la maison, pas vraiment du bruit, mais un mouvement sonore de la vie qui disparaît » (PA, p. 33). Le texte rend compte de ces réalités en insistant énormément sur l'organisation intérieure de ce foyer, éclairant, du même coup, les failles qui ravagent peu à peu l'architecture familiale et domestique.

Dans sa maison, Laïnalinée reproduit l'ordre et la routine qui régnaient déjà chez sa mère; c'était son souhait de posséder une maison où elle adopterait les comportements attendus selon les normes et les mœurs de l'époque, auxquelles sa mère s'est elle-même conformée. Ayant déterminé « qu'[elle] ferai[t] un jour comme [sa mère] avec le plancher de [s]a maison » (PA, p. 199), Laïnalinée répèterait la même routine domestique qu'elle, porterait des pantoufles en tricot pour éviter d'user les planchers et de déranger l'homme du foyer (PA, p. 198-199). Suivant ces principes, Laïnalinée occupe la cuisine, responsable des tâches ménagères tandis que Beaumont, le père, lit son journal, installé sur le divan devant la télévision, une bière à portée de main (PA, p. 27-28). Au demeurant, chacune des pièces et des aires de la maison est utilisée sans qu'on y étouffe. Par exemple, malgré l'étroitesse de l'ancienne salle à manger, Laïnalinée mentionne plutôt l'apport chaleureux des colifichets et la possibilité « qu'on y mange tranquille en ayant vue sur le jardin qu'on ferait » (PA, p. 69). C'est dès lors un lieu plaisant à habiter, en adéquation avec les désirs de Laïnalinée. Progressivement, cet espace va se détériorer, alors que d'intime, réservé au couple et à leur premier, puis deuxième et troisième enfant, il se muera en un foyer surpeuplé, avec au centre la veuve Manchée, sans Beaumont pour compléter le modèle familial et domestique auquel elle se dévouait. Laïnalinée l'admet : « On dirait que depuis que je suis veuve, l'espace de la maison s'est rapetissé. » (PA, p. 73) L'encombrement se fait ressentir, physiquement et psychologiquement. Par ailleurs, parler de rétrécissement, alors que les murs n'ont pas bougé et que le nombre de personnes habitant la maison a diminué, image bien l'étouffement ressenti par la veuve, ainsi que la précarité soudaine de sa situation en raison du trépas de son époux.

Un dysfonctionnement réel, provoqué par la disparition du père, transparaît à travers les répliques des orphelins. L'un de ces derniers décrit la demeure familiale comme elle était le jour où Beaumont est décédé : « Il y avait le soleil, la maison était comme les autres maisons, elle n'était pas plus nue, elle n'était pas encore triste [...] mon enfance allait sans que j'y pense, elle était encore sans malheur. » (PA, p. 19-20) L'orphelin fait ainsi état d'un foyer comparable à ceux qu'il connaît, qui correspondent au modèle de l'époque à laquelle il appartient. La maison et le quartier dans lequel elle se trouve permettent à l'enfance de se dérouler heureusement : les enfants peuvent partir en expédition dans les bois, sans qu'ils aient à craindre pour leur futur en

l'absence du soutien et de l'amour paternel (*PA*, p. 27). Rapidement, ce même orphelin, confronté à la mort de son père, réalise les changements qui surviendront dans la maison : « Ça ne sera plus pareil dans la maison, de ne plus entendre mon père Beaumont nous crier après. » (*PA*, p. 28) Ce simple détail indique la fragmentation des habitudes et des normes familiales.

Enfin, l'un des défauts fondamentaux de l'intérieur du foyer est indiqué par l'un des orphelins, alors qu'il relate les heures précédant la mort de son père : « Quand le lave-vaisselle est branché la maison est divisée en deux : par la porte du côté tu peux accéder à une moitié de la cuisine et tu peux descendre à la cave ; par la porte d'en avant tu te retrouves dans le salon, tu peux aller dans les chambres et aux toilettes. » (*PA*, p. 28) Même l'enfant remarque cette disposition peu pratique de la cuisine, qui vient diviser la maison en deux. Que cet aménagement contraignant sépare les espaces réservés aux orphelins et à Lăinalinée de ceux qu'utilisait principalement Beaumont – mentionnés plus haut – n'est pas totalement anodin : cette barrière dans l'espace de vie semble annonciatrice du désordre qui va s'emparer de la famille sans père.

Lors du deuxième tableau, la maison est revisitée par les sœurs de Lăinalinée. Ces dernières découvrent des pièces dénudées, dépourvues de leur atmosphère chaleureuse : dégât d'eau dans la salle de bain, salon dénué de confort et sous-sol empestant l'urine (*PA*, p. 46-49). Cette fois-ci, il devient évident qu'à l'image de la famille désunie et au point de rupture, la maison de Lăinalinée s'est désagrégée jusqu'à en devenir insalubre. L'une des tantes s'interroge quant à la noirceur régnant à l'intérieur de la maison, bien que le soleil brille dehors : « d'où vient que ça sent toujours le mort ? que la lumière n'entre pas dans le salon ? » (*PA*, p. 46) Le problème n'est plus seulement ce foyer en pleine dégradation, dont l'aspect est amélioré illusoirement par la mission ménagère des tantes, mais le fait qu'il s'enracine dans un territoire porteur de normes grugeant l'esprit de Lăinalinée, désormais veuve et incapable d'assumer le rôle maternel et domestique que régit la société : « Je suis tellement fatiguée de me cogner partout, de devoir constamment tout déplacer pour faire la moindre chose. Je peux pas vivre quand la machine à laver la vaisselle fonctionne, je sais pas quoi faire, je sais pas où aller... » (*PA*, p. 73) Lăinalinée est accablée par la routine associée à son milieu de vie, dont les pièces ont perdu, dans son imagination, leur usage premier : « C'est pas une cuisine, c'est une cabine à haine. » (*PA*, p. 73) Si elle peut y survivre, c'est au détriment de sa santé mentale et d'une harmonie familiale, puisque ce ne sont plus que des sentiments négatifs qui l'animent, particulièrement envers ses fils, tant l'encombrement obstrue sa capacité à visualiser l'avenir, qu'il soit le sien ou celui de ses enfants.

Lăinalinée, devenue la veuve Manchée, peut-elle encore aspirer à un avenir hors de sa maison ou est-elle empêtrée dans les décombres d'un modèle antérieur qu'elle s'est résolue à porter, soit l'écorce d'une robe en bois ? Lăinalinée semble s'être résignée à sa situation : « Mais c'est fini, je ne vais plus à la fenêtre. Je ne suis pas là. Je ne suis pas capable de jeter mon regard à l'extérieur de moi. Je suis au chaud dans ma robe en bois, j'ai perdu mes bras

et l'affection de mon homme quand il est mort, quand il a cessé de bercer» (PA, p. 209). Décidée à demeurer enfermée à l'intérieur de sa maison sans quiconque pour l'aimer et lui donner la force d'endosser les rôles qu'elle adoptait précédemment, elle refuse de se projeter à l'extérieur et de ne jeter qu'un seul regard vers le monde alentour. De ce fait, et la symbolique derrière la robe de bois le confirme, la veuve Manchée n'outrepasse pas les limites fixées par les traditions de l'époque.

Symbolique des éléments: le bois et l'eau

Les mentions faites aux éléments renforcent les liens entre les personnages et le territoire, en plus de mettre en lumière l'enfermement des personnages. Deux éléments en particulier, soit le bois et l'eau, sont récurrents en plus d'être essentiels au développement de la ville de Jonquière et de la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean. En effet, le bois et l'eau fortifient la relation entre le territoire et les personnages, ces derniers investissent les lieux en tant qu'habitants, mais se retrouvent également habités par cet environnement. En outre, comme le définit Gérard Bouchard, l'imaginaire collectif se précise dans les représentations, dont celles « des réalités familières comme les normes, les traditions, les récits et les identités, et [...] les structures symboliques les plus profondes, celles qui s'enracinent dans la psyché » (Bouchard, 2014, p. 22). Les réalités familières se retrouvent dans le récit à travers les comportements des personnages, soumis à des normes et à des traditions. C'est le cas de Laïnalineé et de son désir de reproduire la vie menée par sa mère. Quant aux « structures symboliques », elles renvoient aux travaux sur la poétique des éléments de Gaston Bachelard. Pour ce dernier, la répétition de certains éléments au fil de l'œuvre n'est pas anodine, mais plutôt évocatrice de sens. Les représentations spatiales, que ce soient les lieux comme la maison ou la rivière, peuvent s'ancrer dans les pensées, les souvenirs et les rêves de l'humain; ces derniers se manifestent dans le texte par la voix des personnages ou de la narration, formant des imaginaires propices à l'analyse du potentiel symbolique des lieux représentés.

La robe de bois

Laïnalineé porte une robe de bois, qui est à la fois un vêtement et un lieu de confinement. Le bois est l'élément relié au développement de la ville de Jonquière, avec ses scieries, mais il l'est aussi pour l'ensemble du territoire du Saguenay–Lac-Saint-Jean, pour lequel l'industrie du bois et ses forêts sont vitales. Gaston Bachelard, dans son livre *Poétique de l'espace*, s'intéresse aux forêts, à leur immensité et à leurs relations avec l'humain. Il indique que « la forêt règne dans l'antécédent » (Bachelard, 1957, p. 214). Bachelard remarque bien l'importance de l'endroit dont le bois est issu, soit la forêt, lieu qui est crucial au développement économique régional et qui représente un espace ancestral, auquel réfèrent parents, puis grands-parents, sans qu'il soit possible de situer exactement ces étendues boisées, perdues dans le temps (Bachelard, 1957, p. 214). Le bois de la robe de la veuve Manchée devient

celui de la région qu'elle habite; c'est même l'histoire et la forêt qu'elle va vêtir. Ainsi, cette robe de bois peut être interprétée comme la représentation des normes et des mœurs de la région qui, elles, contraignent et enserrent Laïnalinée sous des couches d'écorce. Ces couches seraient son rôle de ménagère, de même que celui de la femme qui doit perfectionner son rôle de mère; un rôle forcé qu'elle est incapable d'endurer depuis la mort de Beaumont. Laïnalinée s'est efforcée de remplir ses fonctions, en vain. Elle ne souhaite pas finir à la maison de repos et être chassée de son foyer, de ses fils. Lors d'une discussion avec sa voisine Rogère, Laïnalinée parle de la maladie des ormes et s'identifie à cet arbre :

Ma pauvre robe faut pas qu'elle se creuse sinon je serai mon propre parasite. Rogère, dis-le, que le bois protège les ormes s'ils ne perdent pas la tête. Qu'ils peuvent être des ormes ébranchés du tronc et quand même toiturer les maisons. Dis-le, que je peux continuer sans bras dans ma robe d'écorcée si je perds pas l'esprit. Rogère, dis-le, dis-le, que je perds pas l'esprit. (PA, p. 59)

La veuve Manchée veut préserver sa santé mentale et la possibilité d'un avenir où ses pensées ne sont pas rongées par ses responsabilités et le deuil de Beaumont. Elle est désespérément à la recherche d'un futur où sa condition ne pose pas un problème, où «ébranchée du tronc», il reste possible de «toiturer une maison» (PA, p. 59), c'est-à-dire d'être une mère dans sa maison, de reprendre le cours de sa vie.

Flotter comme une pitoune

Une deuxième image renforce l'idée selon laquelle la robe de bois soumet Laïnalinée aux attentes de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean: celle de la pitoune, un terme utilisé pour qualifier les billes de bois qui descendaient les rivières, guidées par les draveurs et destinées à la fabrication du papier. Et cette femme sans bras, vêtue de sa robe de bois et flottant dans sa piscine, incarne n'importe quel billot ayant pu traverser les rivières il y a des dizaines d'années. Flotter l'apaise: c'est le cas quand, enfant, elle est déposée dans l'eau et qu'elle sourit pour la première fois, «flott[ant] comme une poupée de bois» (PA, p. 65). Après la mort de Beaumont, Laïnalinée se fait construire une piscine où elle se réfugie dès que sa situation précaire devient insupportable. Ce type d'exclamation devient sa supplique, son lamento: «[F]aut que j'aille un peu flotter dans l'eau là.» (PA, p. 73-74) Que trouve la veuve dans le rond calme de sa piscine? Pour Bachelard, l'eau est le seul «élément berçant» (Bachelard, 1942, p. 154), une caractéristique dite féminine, qui rappelle la mère au baigneur, sentiment surgi de l'inconscient. Or, la mère de Laïnalinée vit toujours. On pourrait tout de même croire que la veuve recherche un certain réconfort dans l'élément liquide. Par conséquent, Laïnalinée, ayant fui sa charge domestique, pourrait aussi y rêvasser dans l'espoir d'une autre consolation: «Je ne tiens plus maison, c'est fini, je vais flotter le reste de mes jours à côté de la vie qu'on aura voulue pour moi. Quand je suis couchée dans l'eau

claire, je regarde Laurent Sauvé et je revois mon homme et n'entends plus rien d'aujourd'hui» (PA, p. 55-56). Oubliant le présent, elle retrouve l'apaisement du passé dans l'immersion, à travers un «rêve formé dans la méditation d'une eau qui enveloppe et pénètre le rêveur d'une eau qui apporte un bien-être chaud et massif» (Bachelard, 1942, p. 154). Laïnalinée a perdu Beaumont, mais enveloppée, pénétrée intimement de cet élément liquide, elle pourrait retrouver avec son défunt mari les sensations et les contacts physiques qui lui manquent tant (Bachelard, 1942, p. 151). De l'imaginaire de l'eau naît le spectre aquatique de Beaumont, capable à nouveau de l'êtreindre.

Échapper à l'enfermement: l'ailleurs et l'horizon

Deux symboles qui traversent *Parents et amis sont invités à y assister* donnent l'impression que les personnages entrevoient une échappatoire à leur existence, un authentique futur: l'ailleurs et l'horizon. La flottaison dans la piscine, pour Laïnalinée, et la construction d'un complexe immobilier pour les orphelins constituent des manières de sortir de l'étouffement, mais elles demeurent à proximité de la maison de Laïnalinée et n'incarnent au fond qu'une solution temporaire ou chimérique. L'horizon et l'ailleurs représentent davantage des dénouements prometteurs sur le long terme que ne le sont la flottaison ou l'imaginaire construction d'un logement. De surcroît, ils supposent une prise de distance avec le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean qui inhibe le devenir des personnages.

Le premier horizon est contenu dans la parole qui emmène ailleurs. Du vivant de Beaumont, celui-ci racontait à sa femme et à ses enfants des histoires qui leur permettaient de s'échapper de l'étroitesse de leur modeste maison, «là où ça ne manquait pas d'air» (PA, p. 74). Les rêveries plaisaient à Laïnalinée, puisqu'elles lui permettaient de se projeter à l'extérieur de l'encombrement de son foyer, dans une nature qui prenait des dimensions protectrices et réconfortantes: «Dans ce qu'il disait, il y avait toujours des lacs et des horizons ouverts, des heures de marche et des bonheurs à s'étendre serrés l'un contre l'autre.» (PA, p. 74) On pourrait rappeler l'importance de l'eau pour ce personnage féminin, tout en notant l'apparition d'une ouverture à travers ces fables, une fantaisie à laquelle Laïnalinée s'attarde rarement, comme si pouvoir s'éloigner de la maison et parcourir un autre territoire lui était inconcevable. À ses yeux, s'extirper de l'enfermement autrement qu'en pensées lui semble une illusion.

Le deuxième horizon apparaît dans le discours de deux orphelins qui s'aventurent dans la nature, aux alentours de Kénogami, d'un barrage et d'une rivière surmontée d'un pont rouillé. L'un d'eux a brièvement l'impression d'avoir trouvé ce qu'ils cherchent: «Là face à l'eau calme où nous pourrions cesser d'être et reposer, nous fatiguons devant le panorama qu'offrent les berges escarpées semblant se rejoindre à l'horizon où nous devinons la naissance de la rivière. Comme ce serait beau, je dis alors à mon frère, comme ce serait beau si c'était loin.» (PA, p. 116) L'horizon que découvre les orphelins en est un qui émerveille par le calme qu'il dégage. C'est le havre de paix, le refuge

qu'ils ne rencontrent plus chez eux. Néanmoins, un problème demeure : cet endroit est trop près, il s'enracine dans le même territoire qui est à l'origine de leur désordre et de leur futur incertain. Ces deux orphelins, malgré cette trouvaille, ressentiront le besoin de s'éloigner encore davantage, en quête d'un ailleurs débarrassé des coutumes qui régissent leur quotidien depuis toujours. Ils doivent s'écarter des espaces qu'ils ont trop souvent parcourus pour se révéler réellement, ce qui pour eux impliquera de partir en Ontario.

En conclusion, *Parents et amis sont invités à y assister* présente le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean et en dévoile l'imaginaire collectif. Cela est montré dans le roman par la mention de lieux, au nom exact ou déformé, ou par les références à des événements historiques ; Jonquière et le bois, qui est sa matière première, ainsi qu'Arvida et son usine qui se placent au centre de cette histoire. La maison de Laïnalinée, dépouillée de figure paternelle depuis la mort de Beaumont, représente un espace d'étouffement qui s'enracine dans l'imaginaire de la région, encourageant ses habitants à reproduire un modèle antérieur qui les prive d'avenir. Quant au bois et à l'eau, ils participent également au confinement de Laïnalinée dans son rôle maternel et domestique, tout en mettant en relief son désir de s'échapper. Découvrir l'horizon ou l'ailleurs, soit les derniers points étudiés, permet aux personnages de se libérer du contexte astreignant dans lequel ils vivent. Somme toute, l'étude des lieux effectuée dans cet article présente l'impossibilité d'advenir des personnages, prisonniers du cadre normatif de leur territoire. L'examen d'autres lieux et leurs repères symboliques permettrait d'approfondir cette analyse. De fait, qu'en est-il des coulées, de l'église ou des autres maisons mentionnées dans l'œuvre ? Que révèlent ces lieux sur l'imaginaire collectif des habitants de la région représentée ? Leur influence sur les personnages demande encore à être dévoilée de façon plus détaillée, ce qui nécessite de s'attarder plus longuement à ces espaces.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, 1961 [1957], *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston, 1942, *L'eau et les rêves*, Paris, Éditions Corti.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1987 [1978], *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BEAUDIN-GAGNÉ, David, 2014, *Procès-verbal ; suivi de Filiation(s) rompue(s) : Mémoire en pièces et tissus de parole dans Parents et amis sont invités à y assister d'Hervé Bouchard*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- BOUCHARD, Gérard, 2022, *Chaire de recherche du Canada sur les imaginaires collectifs* [En ligne], consulté le 17 février 2025, URL : <http://www.uqac.ca/portfolio/gerardbouchard/recherche/>.
- BOUCHARD, Gérard, 2014, *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal, Éditions du Boréal.

- BOUCHARD, Hervé, 2020 [2002], *Mailloux. Histoires de novembre et de juin*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Écho ».
- BOUCHARD, Hervé, 2006, *Parents et amis sont invités à y assister. Drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».
- BOUVET, Rachel, 2018, *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- GODIN, Louis-Daniel, 2021, *Les père-mutations. La paternité en question chez Hervé Bouchard et Michael Delisle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises ».
- GODIN, Louis-Daniel, 2017a, « Parler en décâliçant », *Liberté*, vol. 315, p. 45-46.
- GODIN, Louis-Daniel, 2017b, « Raccrocher le nom au corps : une fonction de la parole dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard. », *Voix et Images*, vol. 43, p. 43-56.
- LANGÉVIN, Francis, 2010, « La régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont et François Blais », dans Zuzana Malinová (études rassemblées par), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Département de langue et de littérature française de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des lettres, Université de Presov, p. 36-44.
- OUELLET TREMBLAY, Laurance, 2021, *Engendrement et assujettissement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- VILLEMURE, Caroline, 2018, « *L'empêchement moteur* » : les fonctions des procédés métatextuels dans l'œuvre d'Hervé Bouchard, thèse de doctorat, Université de Montréal.

Se faire monstre pour survivre au cauchemar : réappropriation de l'abject dans *La Minotaure* de Maël Maréchal

Marie-Pier Lamontagne
Université du Québec à Chicoutimi

La Minotaure de Maël Maréchal¹ est un récit empreint de violences et de malaises. La narratrice déploie à travers une correspondance avec une amie décédée l'histoire de sa vie et de ce qui l'opprime : la domination de son père, qu'elle surnomme le bonhomme sept heures, son rapport aux femmes qu'elle désire et ses doutes et inquiétudes par rapport à la masculinité qu'elle recon- nait en elle. Ces confessions dévoilent la violence des normes hétérosexuelles et la répression qui l'ont longtemps empêchée d'être elle-même sans crainte. Les lettres témoignent d'une échappée des cadres rigides qui gardaient la protagoniste loin d'elle-même. Il semble cependant que cette connaissance authentique de soi n'est pas, au commencement, désirable pour la narra- trice. Elle déclare d'emblée : « J'ai la certitude que j'aurais dû être ignorante. Il n'était écrit nulle part que je doive vivre avec cette lourdeur, avec ce qu'on appelle bien trop brutalement la conscience de soi-même. » (Maréchale, 2019, p. 8, désormais *LM*) Cet accès à soi-même advient dans la douleur. La nar- ratrice éprouve du mal à exister, hantée par le souvenir d'un père abusif et monstrueux et la peur de perpétuer à son tour la violence paternelle en lais- sant sa part masculine s'exprimer. Devant sa difficulté à habiter son identité trouble, elle mobilise un *alter ego* qu'elle nomme la Minotaure. Elle est, dans ses mots, « [s]on ombre, [s]on contour, [s]a vérité, [s]on seul véritable reflet » (*LM*, p. 53). L'emploi de l'expression « la Minotaure » renvoie, évidemment, au mythe du Minotaure, mais le lien entre la bête grecque et celle qu'incarne la narratrice semble ténu : pas de labyrinthe, pas de héros pour anéantir le monstre. Il semble que le lien avec le mythe tient plutôt dans l'impossibilité

1. L'ouvrage a été publié sous le nom de Mariève Maréchal, mais nous désignons l'auteurice par son nouveau prénom.

d'être. Le Minotaure est originaire d'une union interdite entre Pasiphaé et un taureau. Cette union qui n'aurait jamais dû avoir lieu est également présente dans *La Minotaure*. Pour décrire son *alter ego*, la narratrice dit : « Je suis une bête mythique et hybride née de la matière de deux mondes » (*LM*, p. 53). Créature qui n'aurait jamais dû voir le jour, la Minotaure réclame pourtant son existence impossible. L'union de deux pôles inconciliables rend la narratrice monstrueuse, mais lui accorde énormément de pouvoir : « La Minotaure. Ma force et ma vulnérabilité. Ma sentinelle avec un pis immense et plein. Ma beauté. Mon tout plein de ciel. En elle subsiste une force que je ne croyais pas avoir, en elle transparait un aplomb qui me surprend encore. La Minotaure a toujours été libre » (*LM*, p. 53). La Minotaure, au contraire du Minotaure mythique est, comme je le démontrerai, un symbole d'une échappée possible grâce à sa monstruosité, et non pas d'un emprisonnement dans un labyrinthe.

À travers la figure de la Minotaure, la narratrice déploie sa monstruosité comme une stratégie de survie – une manière d'être, malgré ou à travers la honte qu'elle porte en elle. Je propose de lire cette figure comme une réappropriation des affects négatifs auxquels la narratrice a été associée en ne respectant pas les normes genrées, sociales et familiales. D'abord, je m'attarderai sur les origines du monstre qu'est la Minotaure en montrant comment les transgressions commises par la narratrice assimilent des affects négatifs à sa personne. Je m'inspirerai pour ce faire des théories de l'affect (Ahmed, 2014 [2004], désormais *CPE*), en reconnaissant à la suite d'Ahmed que les émotions ont leur rôle dans l'organisation du social. Elles contribuent, en effet, à renforcer ou à établir des normes en affectant ce qui est acceptable ou non, ce qui doit être conçu comme une menace, extérieure au sujet ou à un groupe social donné, ou, au contraire, ce qui doit être érigé en signe de valeur, de réussite. Par la suite, j'analyserai la réappropriation de l'abject que la narratrice opère en s'associant à la Minotaure, son *alter ego*. Cette figure l'aide à négocier une manière d'être dans le monde en laissant place à des parts d'ombre. Enfin, je proposerai une réflexion sur la manière d'écrire à partir de cette posture monstrueuse : mobiliser la Minotaure permet à la narratrice de faire sens de son vécu.

Les origines du monstre

Ahmed propose que les normes ne peuvent être ressenties par un sujet que lorsque celui-ci les transgresse. En effet, pour l'individu qui n'a pas la sensation d'être limité par les normes, celles-ci « n'existent pas ». C'est ainsi qu'Ahmed explique le fonctionnement de l'hétéronormativité. Il s'agit d'une « forme de confort public, qui permet aux corps [hétérosexuels] de s'étendre dans des espaces qui sont déjà moulés à leur forme. Ces espaces sont vécus comme confortables puisqu'ils permettent aux corps de s'y insérer sans difficulté² ». Cette sensation de confort est conditionnelle au respect du cadre de

2. « *Heteronormativity functions as a form of public comfort by allowing bodies to extend into spaces that have already taken their shape. Those spaces are lived as comfortable as they allow bodies to fit in.* » (*CPE*, p. 148, je traduis)

l'hétéronormativité, c'est-à-dire de ne jamais le confronter ou le remettre en question. Un sujet qui ne parvient pas à se plier aux normes de la matrice hétérosexuelle³ se trouve à les transgresser. Cette transgression occasionne un « contact », selon Ahmed, entre le corps dissident et les normes. Ces dernières, auparavant invisibles car non confrontées, deviennent hyperprésentes pour le sujet queer en causant son inconfort : « Les sujets queers, quand confrontés aux “conforts” de l'hétérosexualité, peuvent se sentir inconfortables (le corps ne “se cale” pas dans un espace qui aurait déjà pris sa forme)⁴. » Le contact du sujet queer avec les normes hétérosexuelles fait surgir les normes qui demeureraient autrement invisibles.

La Minotaure parvient à dénoncer et à rendre visible l'hétéronormativité de la même manière. C'est en échouant à se conformer à différentes normes hétérosexuelles que la narratrice éclaire les normes et ses mécanismes oppressifs – c'est en heurtant les normes, en les transgressant, qu'elle les fait apparaître. Par son identité fluide, entre garçon et fille, la narratrice constate et éprouve les divergences entre les genres. Cette expérience traduit une limite franchie, volontairement ou non, et plonge la narratrice dans un espace inconfortable. Ce malaise converge en une sensation de contrainte physique où le corps ne peut pas exister en entier :

Pour des gens comme moi, Maude, des gens au genre double, qui se sentent en même temps beau et belle, émue et ému, qui sont dépassé-e-s par leur langue si sexiste, par leur double socialisation et de fille et de garçon, l'espace public est un écartèlement et un vide qui engouffre jusqu'à nos espoirs, nos familles, nos intimités. (*LM*, p. 31)

L'espace public est décrit comme hostile. Dans celui-ci, les personnes qui ne se conforment pas aux attentes quant à leur genre ne peuvent pas exister sans douleur. C'est, ici, le travail des normes qui s'exercent sur le corps. Pour éclairer ce phénomène, Ahmed explique dans son livre *The Cultural Politics of Emotion* que les notions de confort et d'inconfort sont indissociables de l'expérience des normes. Le confort se ressent comme une absence de sensations (le corps « se cale » dans l'espace, sans réelle sensation de différence entre sa peau et l'extérieur), alors que l'inconfort, au contraire, est une prise de conscience de la surface du corps en contact avec le monde extérieur, le plus souvent à travers une expérience de la douleur (*CPE*, p. 148). L'inconfort est un « effet des corps qui habitent des espaces qui ne s'étendent pas à leur forme⁵ ». Autrement dit, il s'agit dans ce cas d'une expérience durant laquelle les normes ne s'adaptent pas à un corps différent, qui prend une forme autre que celle attendue. De là vient l'impression de déchirure que la narratrice décrit, la sensation d'un corps incapable d'occuper l'espace sans douleur.

3. Voir Judith Butler, 2005, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La découverte.

4. « Queer subjects, when faced by the “conforts” of heterosexuality may feel uncomfortable (the body does no “sink into” a space that has already taken its shape). » (*CPE*, p. 148, je traduis)

5. « discomfort is not simply a choice or decision [...] but an effect of bodies inhabiting spaces that do not take or “extend” their shape » (Ahmed, 2014 [2004], p. 152, je traduis).

L'incapacité à entrer dans le moule se traduit dans le récit par un thème récurrent exprimé par la narratrice, soit l'impression d'être « trop ». Dans un monde étroit qui ne peut pas la contenir, elle se heurte sans cesse aux normes. Cette impression se déploie tout particulièrement quand la narratrice essaie de se décrire en relation avec son environnement. Or, plutôt que de blâmer ces espaces qui ne s'adaptent pas à elle, elle s'accuse, se rend coupable de ne pas obéir à ce qu'on attend d'elle. Cette difficulté à être est manifeste lorsqu'elle évoque son rapport aux femmes :

Je suis trop. On dirait que c'est mon malheur. C'est ce que les femmes me disent. Je les inquiète, les intimide, les effraie. Je suis trop. Trop vigoureuse, trop emportée, trop de passion, trop d'alcool dans le sang, trop affamée en plein milieu de la nuit, trop d'efforts pour me faire jouir. Trop de vie en moi. Trop vivante, Maude; qu'y a-t-il à faire sinon me projeter pieds et poings liés vers mon extinction? C'est ma vie qui dérange. (LM, p. 110)

Cette confiance désespérée traduit une expérience déroutante. La narratrice, empêtrée dans ce sentiment d'être trop, ne sait quelle place occuper, au point où elle en vient à se demander s'il est possible pour elle de vivre. La narratrice se perçoit à la source d'un certain mal, qu'elle *est* ce mal. Lorsqu'Ahmed parle de la honte dans *The Cultural Politics of Emotions*, elle décrit cette émotion comme une impression d'être trop visible aux yeux de témoins (réels ou imaginaires⁶): « [L]a honte est ressentie comme une mise à nu – un autre voit ce que j'ai fait de mal et qui est donc honteux – mais elle implique aussi une tentative de se cacher, un mouvement qui demande au sujet de se détourner de l'autre et se retourner vers soi-même⁷. » Le regard de l'autre est particulièrement important, puisqu'il reflète la société qui doit accepter le sujet ou l'idéal conceptualisé par celui-ci. L'échec devant les yeux de l'autre est alors intolérable. Le sujet a l'impression d'être à la source du mal qui l'habite, qui le rend indésirable pour le reste de sa communauté. La honte est une émotion de domestication puisqu'elle est construite sur l'échec à incarner un idéal – ou ce qui est « bien » – déterminé par les normes d'un même groupe social partagées dans une société (CPE, p. 106-107). La déviation des normes rend le corps fautif *trop* visible. Ahmed explique également que dans la honte, le sujet devient l'objet de son propre regard. Il entre dans un mouvement paradoxal où il tente de se retourner sur lui-même pour se cacher du regard des autres, tout en cherchant à s'expulser de lui-même – puisque ce qui est mal en lui est indissociable de ce qu'il est :

Dans la honte, je sens que je suis mal, et alors pour expulser ce mal je dois m'expulser de moi-même (les expériences prolongées de honte peuvent, sans surprise, mener le sujet périlleusement près du suicide). Dans la honte,

-
6. « *Shame as an emotion requires a witness: even if a subject feels shame when she or he is alone, it is the imagined view of the other that is taken on by a subject in relation to herself or himself.* » (CPE, p. 105, je traduis)
 7. « *shame feels like an exposure—another sees what I have done that is bad and hence shameful—but it also involves an attempt to hide, a hiding that requires the subject turn away from the other and towards itself.* » (CPE, p. 103, je traduis)

le mouvement du sujet vers lui-même est simultanément un rejet de lui-même. Dans la honte, le sujet peut n'avoir nulle part où aller⁸.

C'est ce que la narratrice de *La Minotaure* exprime lorsqu'elle suggère qu'elle devrait s'éteindre puisque sa vie en elle-même dérange.

Le monstre apparaît dans cette figure menaçante. Le « trop » qu'incarne la narratrice la fait paraître dangereuse pour les autres femmes qui ne savent pas comment se tenir à côté d'elle sans se faire absorber ou emporter par ses débordements. Ce corps qui dépasse les bornes possède effectivement des qualités monstrueuses. La gourmandise et la passion définissent la narratrice comme une chose insaisissable et incontrôlable. L'incapacité à se conformer aux comportements attendus en tant que « fille » (à entendre dans sa dimension genrée et filiale) cause la douleur de la narratrice. Cependant, cette incarnation monstrueuse la dote d'un pouvoir immense qu'elle s'approprie au fil du récit. La Minotaure ouvre les possibles par son échec à se plier à ce qu'on attend d'elle.

Réappropriation de l'abject

Alors que la figure de la Minotaure devient de plus en plus omniprésente au fil du récit, elle permet à la narratrice de se libérer de différentes contraintes, notamment la violence de son père et les normes strictes de genre. Ce monstre est originaire d'une part honteuse, qui est « trop » et qui devrait être domestiquée pour ne pas nuire aux autres, tel qu'abordé en première partie de cet article. Ce sentiment de honte provient d'expériences répétées où la narratrice s'associe à des objets dégoûtants ou abjects à travers, notamment, une figure monstrueuse ou des références à la folie : « Je rêve de me promener poitrine nue avec une tête de Minotaure et un pis gargantuesque. Je suis une photographie de Diane Arbus. Je suis le sang dans l'œil de Nan Goldin. Je suis la colonne vertébrale brisée de Frida Kahlo. Je n'aurais jamais dû ne pas être folle à lier. » (*LM*, p. 79) Toutes ces références artistiques, culturelles et féministes dégagent quelque chose d'inquiétant, renvoyant à la folie, la corporalité, la maladie, mais aussi au respect en s'inscrivant dans le corps ou la production d'artistes majeures. La narratrice, qui n'aurait « jamais dû ne pas être folle à lier » réclame cette filiation, cet attachement à l'horreur inspiré par ces artistes. Ahmed explique que le dégoût est un affect collant, c'est-à-dire qu'il fonctionne par association. Le contact avec un objet dégoûtant suffit à rendre le sujet dégoûtant (*CPE*, p. 94). Ce contact s'effectue par une mise en relation dans le discours comme une comparaison ou une métonymie⁹. Dans le dégoût, le mal est amalgamé à l'objet. Mais il suffit que le

8. « *In shame, I feel myself to be bad, and hence to expel the badness, I have to expel myself from myself (prolonged experiences of shame, unsurprisingly, can bring subjects perilously close to suicide). In shame, the subject's movement back into itself is simultaneously a turning away from itself. In shame, the subject may have nowhere to turn.* » (*CPE*, p. 104, je traduis)

9. Il faut noter que le dégoût possède une notion performative : il suffit de nommer quelque chose comme dégoût, d'exprimer son écœurement face à un objet, pour que celui-ci devienne repoussant.

mal soit internalisé par le sujet désigné comme dégoûtant pour que cela se transforme en une expérience de honte.

Or, se réapproprier l'abject constitue pour la narratrice une manière d'échapper aux mouvements destructeurs de la honte. On notera dans l'extrait précédent qu'il y a une forme de fierté à assumer et mettre en scène le monstre. La Minotaure, « poitrine nue » et dotée d'un « pis gargantuesque » occupe un espace sans peur alors qu'elle brise toutes les conventions de bienséance. C'est ce refus de se plier à ce qu'on attend d'elle qui rend la Minotaure si puissante et qui permet à la narratrice de s'affirmer telle quelle et surtout de se distinguer de son père. C'est la différence réclamée – ce trop-plein, cette présence gargantuesque – qui permet à la narratrice de s'affirmer à travers l'abjection qu'elle inspire. Julia Kristeva suggère dans *Pouvoir de l'horreur* que l'abject est quelque chose qui est expulsé du corps pour être transformé en Autre :

La souillure est ce qui choit du « système symbolique ». Elle est ce qui échappe à cette rationalité sociale, à cet ordre logique sur lequel repose un ensemble social, lequel se différencie alors d'une agglomération provisoire d'individus pour constituer en somme un *système de classification* ou une *structure* (Kristeva, 1980, p. 80, cité par Butler, 2005, p. 254, l'autrice souligne).

La Minotaure, bête incompréhensible dans le réel, correspond bien à cette définition. Or, en assumant l'abjection qu'elle inspire, la narratrice se permet d'occuper un espace autrement interdit. Cette revendication est violente, parce qu'elle déchire les frontières qui maintenaient la Minotaure hors du réel. La narratrice témoigne du trouble de cette spatialité lorsqu'elle se glisse dans la peau de cet *alter ego* monstrueux :

Je me souviens qu'un très mauvais jour, je me couds les lèvres, je m'arrache le cerveau, je me noie dans le fusain et l'encre. Les traces de mes doigts apparaissent du jour au lendemain sur un mur de ma chambre. Je suis dans les murs. Je ne tente pas d'en sortir, mais de les habiter. Je suis dans la rébellion. Plus rien ne m'arrête. Je me transforme. Je deviens dangereusement expansive. Tous les corps sont les miens, tous les murs de l'appartement du père orbitent autour de ma chambre. Je me donne le droit de vivre. Au même moment, je découvre que j'aime les femmes. [...] Toute la vie se transforme. Les règles changent. Il existe des mondes en parallèle de ceux qui dominent notre existence. C'est là que j'habiterai, dorénavant. C'est mon bonheur contre la haine de mon père. J'existe. Et cela, je te le jure, le terrifie. (*LM*, p. 50)

La transformation de la narratrice vient d'un acte de violence contre elle-même. La honte pourrait être l'affect qui initie ce mouvement autodestructeur alors que la narratrice tente de se « noyer », entre autres mutilations. Pourtant, cette descente dans le glauque et le morbide lui permet de ressortir plus forte, plus « expansive ». Plutôt que de se détruire dans la mutilation, elle s'affirme et réclame son droit à exister. Son être, sa différence, sa queeritude¹⁰

10. Néologisme répandu dans les études queers francophones, apparaissant parfois aussi sous la forme « queerité ». La définition que je propose de ce nom dans cet article est une forme de dissidence à l'hétéronormativité, ce qui ne se conforme pas aux normes cishétérosexuelles.

ne peuvent plus être niés. Son corps habite l'espace de manière démesurée, ce qui lui permet d'exister autrement, soit à travers les murs et « des mondes en parallèle ». Ce déplacement spatial de son existence n'entraîne pas pour autant un détachement du réel. Les conséquences de ce choix d'habiter les murs et de devenir expansive se reflète dans la peur que cela instille chez le père. Habiter les murs et les « mondes en parallèle » ne signifie donc pas se retirer de l'univers normé originel, puisque celui-ci, incarné par le père, subit l'impact de la transformation de la narratrice, rendue possible dans cet investissement spatial autre. En se réappropriant l'abject et le sentiment de honte que l'on lui attribue, en osant être « monstrueuse » et en embrassant l'auto-destruction, la narratrice parvient à être dans toutes les spatialités possibles.

La réappropriation de l'abject dans *La Minotaure* a l'effet particulier de se construire le plus souvent en réaction au père, le bonhomme sept heures. Le père, en tant que figure autoritaire, a effectivement contribué à créer la Minotaure en insultant sa fille, en la désignant comme abjecte. Sans lui, la honte de la narratrice ne prendrait pas les mêmes formes. La Minotaure est alors une figure paradoxale, en ce qu'elle rappelle constamment le lien avec le père tout en cherchant à l'anéantir. La filiation devient elle-même une source de honte :

Une voix – était-ce la mienne ? – me répétait sans cesse que le bonhomme sept heures allait me ravir ce qui me restait de famille si je ne prenais pas sur moi la responsabilité de le traquer pour le terrasser. Comme une proie. Comme un homme. [...] Tout abandonner pour l'arrêter. Parce que j'étais après tout son propre bras droit qui s'était arraché. Son fils manqué. [...] Répondre à la violence psychologique par la violence physique, à la menace physique par la menace psychologique. Logique du gant de fer. Arracher le cœur du ramancheur. Devenir l'envers d'un scénario millénaire. (*LM*, p. 21-22)

La violence potentielle de la Minotaure prend sa source à partir de la violence du père. Dans un souci de se protéger (ou, peut-être, de se venger), la narratrice endosse le rôle de monstre pour chasser le bonhomme sept heures. Parce qu'elle est sa fille, elle porte sa violence. Mais la filiation est refusée radicalement : le bras droit a été arraché du monstre, il ne peut donc plus agir dans ses intérêts. En devenant cet être décortiqué, coupé de son centre, la narratrice se permet d'envisager d'autres scripts possibles, dont celui de renverser la violence du bonhomme sept heures grâce à la violence de la Minotaure. Ce qui la dégoûte d'elle-même, ce qu'elle rejette de son être, est réapproprié pour lui permettre de se tenir à distance de ce père destructeur.

La réappropriation de l'abject n'est pas exclusive à la relation au paternel cependant. Il est important de noter que ce mouvement permet aussi une certaine forme de douceur. En effet, la réappropriation de l'abject vient aussi en s'associant à d'autres êtres que la narratrice qualifie de « bêtes ». Or, le portrait de ces autres « monstres » est brossé avec nuance. En insistant sur le sentiment de solidarité, la narratrice fait appel dans sa description au monde animal, mais aussi rempli de douceur :

Elles arrivent au moment où je les attends le moins. Elles avancent sur moi, me tendent la main, me prennent dans leurs bras. Il n'y a pas d'épines sur leurs membres. Il n'y a pas de poison dans leurs voix. Des bêtes, dit-on, et elles ne veulent pourtant rien de moi en retour. [...] Les bêtes n'ont plus rien à perdre et rêvent toutes à la même chose d'un sommeil terrifié. Il y a des hyènes, des coyotes et des ratons écorchés. [...] Des cages sont dans nos têtes, des blessures sont visibles sur nos bras, des lames sont toujours dans nos mains. [...] Je perdrai toutes ces bêtes, Maude, au fil des années, mais j'en rencontrerai d'autres: le Fennec et sa musique, la Carcajou et son rêve de textile, la Lynxe et sa dureté. Mais toujours, il y aura ce pacte secret entre nous: ne jamais oublier l'humanité. (*LM*, p. 48-49)

La rencontre s'effectue entre des êtres similaires: la Minotaure, inquiétante et monstrueuse, et les bêtes, perçues comme dangereuses. Pourtant, il n'y a rien de menaçant entre elles: ce qui les lie, c'est ce rapport complexe à l'humanité, qui pourrait être oublié ou négligé. Or, le maintien volontaire de ce lien leur permet de se voir avec empathie, de se réunir dans une communauté unique et réparatrice pour la narratrice. Malgré l'abjection dont elles sont toutes marquées, les bêtes et la Minotaure se rassemblent et forment une nouvelle communauté, emplie des bons sentiments qu'on leur croyait étrangers.

Monstre écrivain

Parmi les stratégies de réappropriation de soi déployées par la narratrice, l'écriture occupe une place centrale. La posture de la narratrice-écrivaine est entre autres mise en scène à travers la correspondance qu'elle établit avec son amie Maude. Sachant pertinemment que ses lettres seront sans retour, la narratrice justifie leur existence en expliquant qu'elles sont essentielles à sa survie alors qu'elle surmonte un moment de crise:

Cette adresse à toi m'est nécessaire pour réussir à traverser des espaces et des temps violents sans me perdre, sans m'étioler. J'ai si peur de disparaître si je reste seule. Il faut que je te dise qu'il existe une histoire d'abandons et de mensonges qui se passe de génération en génération et qui s'arrête soudainement dans la force de tempérament de mes sœurs et dans ma force d'écriture. Nous avons tout fait éclater. Et cela sans même nous entendre. Comprends-tu, Maude? (*LM*, p. 67)

L'écriture advient dans un sentiment d'urgence, traduit par la nécessité de partager son récit avec autrui sous peine de disparaître. L'utilisation du verbe «il faut» et de l'adresse «comprends-tu» sont autant de marqueurs d'empressement et d'insistance à se faire entendre. Les épreuves vécues par la narratrice, mais aussi la force qu'elle et ses sœurs ont déployée, demandent un témoin, même imaginaire ou dans l'au-delà. La victoire que représente sa résistance face au bonhomme sept heures et à sa violence est silencieuse. C'est un acte qui pourrait sembler aller de soi, mais le récit permet d'en comprendre toutes les conséquences et les ramifications. Pour reconnaître à sa juste valeur cette révolution autrement silencieuse, il faut la mettre en mots, sur papier. L'écriture est un témoignage de cette transformation autrement

invisible chez la narratrice, puisqu'elle fait éclater des contraintes, des normes et des violences tout aussi invisibilisées car assimilées dans son for intérieur.

L'écriture endosse plusieurs rôles dans le récit. Par-delà sa valeur de témoignage, elle incarne une manifestation de l'agentivité de la narratrice, entre autres en prenant la forme d'une échappatoire. En effet, à travers elle, la narratrice parvient à fuir la violence de son père :

Le bonhomme sept heures revient à la charge. T'es conne! Stupide! Une ostie de folle! Comme ta mère tabarnak! Pourtant je me démène. Dans le garde-robe de ma chambre, sur l'étagère, je pose la dactylo de l'ostie de folle, j'allume une lampe de poche, ferme la porte, puis écris. Je lie des mots ensemble, nos mots, d'une folle à l'autre. C'est mon secret. J'écris. Des kilomètres. Du parfum. Les premiers émois que me causent les femmes. Marie-Pier. Manon. Teresa. (LM, p. 46)

L'écriture est salutaire. Elle a lieu dans un espace où la narratrice se sent en sûreté – le garde-robe de la chambre – et surtout secret. Être écrivaine, pour la narratrice, est aussi un moyen de se réappropriier l'abject, soit la folie à laquelle son père la confine. La « folle », monstre hystérique, écrit, et elle est libre. En réaction aux colères de son père, elle choisit d'écrire sur ses « premier émois » et donner vie, ainsi, à ses désirs. L'homosexualité réprimée de la narratrice peut se libérer sur le papier. L'écriture est alors un moyen de résister, mais aussi de se former, en secret.

L'écriture est certes libératrice, mais elle comporte aussi une part de danger. Les possibilités créatives alliées au désir effraient la narratrice lorsque ses créations en viennent à empiéter sur le réel. C'est ce qu'elle décrit quand elle parle de Nina, un *alter ego* qu'elle a créé pour vivre certains fantasmes relevant du BDSM à l'écrit. Celle-ci n'intervient que très rarement dans le récit, mais elle représente pour la narratrice une autre part d'ombre. Le personnage a dépassé la fiction et exerce désormais une emprise sur elle :

La voix de Nina annonce fermement : je suis la dominatrix¹¹, l'alter ego, celle qui expose sans peur tous tes désirs, qui met à nu tes ambitions de contrôler ceuzes qui brûlent de se soumettre. [...] Elle s'est affranchie de moi. Ma personnage s'est arrachée de la fiction érotique que je lui écrivais et s'est mise à me parler. La voix de Nina. La voix de Nina et ses inspirations. Son rire. Nina dont j'ai honte pour cause de tradition judéo-chrétienne. Nina que je crains, aussi. À cause d'elle, je passe mes soirées à me justifier. Sur les terrasses, dans les toilettes, au bar. Non, je ne suis pas violente. [...] Alors pourquoi, demandent les gens, pourquoi le brillant au fond des yeux lorsqu'il est question de ? Parce que Nina, c'est l'envers de la folie. C'est la rédemption du réel. C'est l'endos de la Minotaure. [...] Son but est de rendre superbe de vulnérabilité. Elle rit de mes craintes. De cette peur terrible, surtout, qu'il se

11. *Dominatrix* est un mot anglais qui fait référence à une femme qui domine ses partenaires dans des contextes sadomasochistes. La traduction en français serait « dominatrice » ou « maîtresse », mais ces termes eux-mêmes n'induisent pas directement des pratiques sadomasochistes comme leurs définitions sont multiples. *Dominatrix*, qui est utilisé tout le long du récit pour parler de Nina, ne laisse place à aucune ambiguïté.

produise un glissement vers le réel. Que je ne sois en fait rien d'autre qu'un noyau de brûlure, un cœur charbonneux et rêche, un mal qui s'ignore. Elle rit tellement. Elle ne veut que du plaisir et se fiche des conventions, des apparences, surtout les miennes. Nina ma désarçonneuse, ma part de réel (*LM*, p. 68-69).

Dans un étrange renversement, l'écriture et la fiction sont trop près du réel : elles menacent d'intervenir dans le quotidien de la narratrice, de nuire à ses relations et à sa réputation. Pour cette raison, elles effraient la narratrice qui craint une perte de contrôle, une sorte de débordement – être « trop », à nouveau. Il faut noter par ailleurs que Nina est un *alter ego* qui sort du domaine familial, puisqu'elle surgit uniquement pour l'expression de désirs érotiques, alors que la Minotaure semble surgir spécifiquement en réponse à la violence du père, comme mentionné plus haut. La violence de Nina advient par l'écriture et n'a pas pour but de permettre à la narratrice de se venger de quoique ce soit. Il s'agit plutôt d'une célébration de la vulnérabilité, du contact devenu possible avec l'autre. Or, les tabous qui entourent la sexualité BDSM rend Nina abjecte et dangereuse aux yeux des autres. L'écriture, alors, est un moyen sécuritaire pour la narratrice de vivre ses fantasmes, de se construire comme *dominatrix* sans craindre les regards scrutateurs. Cependant, même cette exploration privée génère de l'anxiété chez la narratrice, inquiétée de voir la violence fantasmée dépasser les cadres rigides de la fiction et d'être véritablement un monstre.

Le monstre apparaît peut-être plus explicitement dans l'*excipit* du récit. Il est celui qui se protège avant tout autre, qui se concentre sur sa propre histoire. En fin de récit, la narratrice confie : « À présent, Maude, je sais que je ne serai plus jamais la même. Je ne voudrai plus sauver mes sœurs, je ne voudrai plus protéger ma mère. J'aurai enfin appris à sortir de l'histoire. Je serai extradiegétique. Je serai écrivaine. » (*LM*, p. 159) En prétendant sortir de l'histoire pour mieux l'écrire, la narratrice se positionne définitivement en-dehors du système. Or, cette libération se fait au prix de laisser ses sœurs et sa mère derrière elle. En s'excluant elle-même de son histoire, en se libérant du récit de sa famille, la narratrice soutient son extériorité aux normes qui travaillent à la rejeter et à la domestiquer simultanément. Être extérieure à ce récit, donc, atteste son indépendance et son agentivité, dans sa capacité à subvertir la signification de l'abject pour en faire une force. Comme la Minotaure, elle se retrouve à habiter les murs plutôt que la pièce. Se situer à l'extérieur, donc, est une manière de se donner un pouvoir sur sa vie, mais surtout de la raconter d'une manière qui crée un sens plutôt que de faire face à l'absurde de la douleur. La honte de cette séparation est assumée : ne pas sauver sa mère et ses sœurs était une faute dont elle s'accablait durant tout le récit. Or, cet affect n'est pas dévastateur. Dans sa dernière adresse à Maude, la narratrice accepte la réalité : elle ne pouvait pas sauver les femmes de sa famille. Elle avait besoin de fuir ce milieu trop restreint, trop encadré, pour entrer dans son plein potentiel et se libérer à travers le monstre en elle.

Pour conclure, la narratrice de *La Minotaure* déploie tout au long du récit différentes stratégies pour se réapproprier l'abject auquel elle est associée. Ce qui devait la détruire par la honte devient une force. Les théories de l'affect permettent l'analyse des mécanismes subtils et sensibles à l'œuvre dans le texte qui rendent possible une affirmation d'un sujet queer. Lorsque la narratrice réclame ce qui la rend si différente et si abjecte aux yeux de son père et de la société, elle parvient à être autrement, dans son plein potentiel et en refusant les compromis, en affirmant sa queeritude. L'écriture joue un rôle essentiel dans cette réappropriation, comme elle permet à la narratrice de se dire dans ses propres conditions et de témoigner de sa rébellion. De plus, l'écriture maintient une ligne poreuse entre la fiction et le réel et ouvre ainsi un espace d'exploration de soi. L'expérimentation par la fiction est ce qui permet, éventuellement, une influence dans la réalité ou, pourrait-on dire, un débordement. Entre ces lignes fluides, la narratrice parvient à se dire monstre, puissante, et présente malgré toutes les normes qui ont tenté de la tenir à l'écart. *La Minotaure* présente ainsi un récit d'empuissancement d'un sujet queer, mais n'écarte pas pour autant les difficultés engendrées par la marginalisation et la violence du système patriarcal. L'équilibre de ce récit procure à celui-ci tout son potentiel subversif.

Bibliographie

- AHMED, Sara, 2014 [2004], *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- BUTLER, Judith, 2005, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- MARÉCHAL, Mariève, 2019, *La Minotaure*, Montréal, Triptyque, coll. « Queer ».
- KRISTEVA, Julia, 1980, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

Filiation et territoire au féminin dans *Les falaises*, *Sauvages* et *Blanc résine*

Juliette Bossé

Université du Québec à Trois-Rivières

Communautaire, identitaire et culturel, le territoire est considéré depuis quelques années par les géographes au-delà de sa fonction géopolitique¹. Distinct des termes d'« espace » et de « lieu », le territoire intéresse la géographie culturelle et le milieu littéraire pour son rapport entre expérience humaine et espace vécu. Fabrizio Di Pasqual (2018, p. 13), dans son article « Territoire, espace, lieu : éléments pour une réflexion géocritique », souligne non seulement la différence entre ces trois termes, mais décrit également leur dynamique : « L'espace se transforme en lieu à partir du moment où il devient vécu, le territoire quant à lui concrétise l'expérience spatiale de l'homme et découle de la projection d'un système socioculturel bien précis. » Le territoire est donc basé sur la perception de la communauté l'occupant. Cette considération sous-entend inévitablement qu'il existe une multitude de visions du territoire puisqu'une collectivité est hétérogène. En effet, les individus se définissent selon leur classe sociale, leur genre, leur orientation sexuelle, leur culture, leur ethnicité, etc. Ainsi, pour un même territoire, il existe plusieurs perceptions et définitions.

Le territoire qui nous intéresse dans cet article est celui dit au féminin, c'est-à-dire, qu'il est empreint d'un vécu et d'une identité féminine partagée par une communauté. Peu observé, puisqu'il est plus souvent désigné par le terme d'« espace féminin » ou simplement réduit à des lieux, le territoire au féminin s'affirme de plus en plus dans la littérature contemporaine des femmes au Québec. On le retrouve notamment dans trois œuvres

1. Nous pensons notamment à la définition donnée par Yves Lacoste (2003, p. 380) : « De nos jours, le terme de territoire a un grand succès et en raison des progrès des pouvoirs locaux et de démocratie de nos pays, il en vient à désigner l'étendue sur laquelle vit un groupe humain – fût-il de petite dimension – et qu'il considère comme sa propriété collective. »

contemporaines québécoises, publiées entre 2019 et 2020, soit *Les falaises* de Virginie DeChamplain (2020), *Sauvagines* de Gabrielle Filteau-Chiba (2019) et *Blanc résine* d'Audrée Wilhelmy (2019). Les trois œuvres traitent de thématiques similaires telles que l'identité féminine, la filiation et le rapport entre les femmes et leur environnement. Les réseaux de lieux féminins qui s'y dessinent, telle une cartographie, en plus des communautés de femmes entourant les narratrices, illustrent une vision actuelle du territoire au féminin.

Tout d'abord, le premier roman de DeChamplain², *Les falaises*, présente de front l'aspect matrilineaire du territoire, par un récit de deuil où la narratrice principale, V., revient en Gaspésie pour les funérailles de sa mère. Durant sa quête d'héritière, elle reste quelques mois en Gaspésie où elle découvre les journaux intimes de sa grand-mère, deuxième récit de ce roman polyphonique³. Puis, à la fin du roman, elle quitte les lieux pour se rendre en Islande, autre pays d'origine⁴. Au cours du récit, elle construit un lien fort avec les lieux visités, mais aussi avec d'autres femmes, dont Chloé, amante demeurant en Gaspésie. Ensuite, faisant partie d'une série romanesque, *Sauvagines* de Gabrielle Filteau-Chiba est également une œuvre à plusieurs voix. La narration est partagée entre Raphaëlle, protagoniste, et les écrits intimes d'Anouk, qui deviendra l'alliée et l'amante du personnage principal. Le roman commence alors que Raphaëlle, garde-forestière vivant isolée dans la forêt, adopte Coyotte, une chienne de compagnie. Rapidement, l'œuvre se transforme en récit de vengeance quand elle décide d'enquêter sur le braconnier qui la menace elle, sa chienne et d'autres femmes de la région. Empruntant un ton militant, que l'on pourrait qualifier d'écoféministe, le roman aborde les liens entre les femmes, la nature et la société patriarcale. Enfin, troisième œuvre d'un cycle romanesque composé actuellement de quatre opus⁵, *Blanc résine*, œuvre aussi polyphonique, poursuit la construction de la topographie imaginaire de Wilhelmy, en mettant de nouveau en scène des lieux comme la Cité et Oss, tout en y ajoutant de nouveaux, tels que les villages de Brón et Kangoq et le couvent de Sainte-Sainte-Anne. Ce roman suit l'histoire de la narratrice principale Daã, et de son compagnon de vie, Laure, de leur enfance jusqu'à leur séparation à l'âge adulte. Cette œuvre oppose le récit de Daã, tourné fortement sur son rapport à la nature, à celui de Laure concentré sur sa profession de médecin et son désir d'être accepté par les communautés des lieux qu'il habite.

Cet article s'inspire des résultats du première chapitre de notre mémoire de maîtrise et analyse les bases du territoire au féminin tel que le redéfinissent

-
2. Virginie DeChamplain a publié en avril 2024 un deuxième roman: *Avant de brûler*, Chicoutimi, La Peuplade, 2024.
 3. Le roman est partagé entre trois voix narratives: celle de V. dans le récit-cadre, celle de Claire, la grand-mère de V., dans ses journaux intimes et celle de Frida, mère de V., par des segments de poèmes.
 4. Son père est Islandais.
 5. En plus du roman de ce corpus, le cycle romanesque comprend *Oss* (2011), *Le corps des bêtes* (2016) et *Plie la rivière* (2021). Ils sont tous publiés chez Leméac et suivent le récit de Noé. *Le corps des bêtes*, comme *Blanc résine*, est aussi réédité chez l'éditeur Grasset pour sa distribution européenne.

ces trois jeunes autrices dans leurs trois romans. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la transmission du territoire au féminin et à l'assemblage de lieux familiers qui le constituent. Pour guider nos observations, notre cadre théorique se compose de travaux sur la filiation et la transmission⁶ ainsi que de la géocritique, tel qu'entendu par Bertrand Westphal. En alliant ces deux savoirs, filiation et géocritique, nous serons à même d'envisager le territoire au féminin dans sa dimension spatiotemporelle et d'ainsi définir sa fondation, du passé jusqu'au présent des récits. En effet, selon Bertrand Westphal (2007, p. 223, désormais *G*), dans sa théorisation de la géocritique, « [le] présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique ». La stratigraphie, élément de la géocritique, sera donc un outil essentiel pour orienter notre analyse. Ainsi, le passé comme le présent sera pris en compte dans cet article afin de tracer les contours du territoire dit au féminin, de la perception spatiale des ancêtres des narratrices jusqu'à la réappropriation de certains lieux par des communautés de femmes. Il est d'abord question des lieux familiers et du rapport mère-fille, puis, du rôle de l'héritière contemporaine dans la construction du territoire au féminin et finalement, de la cartographie de ce territoire grâce aux relations amicales et amoureuses.

La maison de la mère: l'origine d'un espace à construire

Au Québec, des chercheuses, notamment Élodie Vignon, Evelyne Ledoux-Beaugrand, et, plus largement, Lori Saint-Martin, se sont intéressées aux personnages de mères dans la littérature québécoise. Elles notent que les figures maternelles s'opposent à l'image traditionnelle de la « bonne mère » par leur absence, leur négligence ou leur ignorance. Ces représentations reflètent le plus souvent un certain malaise envers la maternité. Dans la majorité de leurs études, ces chercheuses constatent que la maternité est fréquemment associée à l'emprisonnement. Élodie Vignon (2011, p. 6) souligne comment cette impression existe dès la grossesse: « [...] les grossesses et le confinement dans la sphère domestique afin d'éduquer les enfants ont vite emprisonné les femmes. » Cette impression de captivité a pour conséquence de limiter les femmes, devenues mères, dans leur autonomie: contrairement aux pères, l'accès à l'environnement extérieur leur est limité⁷. Ainsi, la mère ne peut occuper le territoire dans son entièreté: elle est alors contrainte d'évoluer dans les limites du domicile.

Cette représentation, comme le soulignent tant Vignon que ses consœurs, touche principalement l'image de la « mère traditionnelle ». Bien que cette figure puisse sembler dépassée de nos jours, elle est présente dans ces trois romans, pourtant contemporains, et affecte grandement l'héritage spatial

6. Notamment des textes de Martine-Emmanuelle Lapointe, Laurent Demanze, Élodie Vignon et Evelyne Ledoux-Beaugrand.

7. « En même temps, l'organisation domestique et sociale a fait du père de la famille traditionnelle le propriétaire de sa femme et de ses enfants; la maternité ne confère aucun droit, aucune autorité sinon celle que délègue le père. » (Saint-Martin, 2017, p. 10)

transmis aux narratrices. Par exemple, Claire, la grand-mère de V. dans *Les falaises*, est femme au foyer lors des années 1970. Dans une entrée de son journal intime, que lit la narratrice V., Claire témoigne entre autres de cette opposition entre le père et la mère: «*J'ai fait envoyer un télégramme à ton père. Il pêche en haute mer. Il part des semaines durant. Nous serons souvent seules, toi et moi. Il va falloir s'y habituer. Seules ici dans cette maison où rien ne bouge, sauf les morts.*» (DeChamplain, 2021, p. 85, désormais *LF*) Alors que le père doit quitter le domicile pour son travail, Claire, en raison de son rôle de mère, se voit confinée dans la maison familiale. Daã, la protagoniste de *Blanc Résine*, est adoptée par vingt-cinq religieuses qui l'éèlvent dans le couvent de Sainte-Sainte-Anne. Ces femmes trouvent une certaine liberté dans leur couvent, mais redeviennent soumises dès qu'un homme entre dans ce lieu. De fait, lorsque quatre hommes visitent le couvent de Sainte-Sainte-Anne, Daã remarque aussitôt le changement d'attitude de ses vingt-cinq mères: «*C'est la première fois que mes mères affectent la honte de moi, et c'est à cause de ceux qu'elles accueillent dans l'ancre que je croyais nôtre seulement.*» (Wilhelmy, 2019, p. 89, désormais *BR*) Si ces femmes peuvent s'imaginer libres d'habiter le couvent, c'est parce qu'elles y sont cachées. Une fois que les hommes entrent dans les lieux, elles doivent se conformer aux codes régis par l'autorité masculine. Finalement, dans le roman *Sauvagines*, Raphaëlle est porteuse de la mémoire de son ancêtre d'origine autochtone, arrachée à ses terres et à sa culture après son mariage avec un homme blanc. Effacée de la mémoire familiale, l'arrière-grand-mère de la narratrice a dû jouer le rôle d'épouse et de mère chrétienne, délaissant ses coutumes, ses terres et même son nom⁸. Dépourvus de leur autonomie parce qu'elles sont devenues mères et épouses, ces personnages d'aïeules reflètent les problèmes de transmission observés depuis quelques décennies dans les travaux sur la filiation féminine au Québec et qui persistent dans les récits contemporains. La chercheuse Élodie Vignon (2011, p. 12), dans son article «*Que faire de la mère? Du sarcasme à la valorisation*», va jusqu'à affirmer que «*[la] tutelle masculine est si bien ingérée dans le corps maternel qu'aucune transmission ne peut avoir lieu, il n'y a d'ailleurs rien à léguer, si ce n'est du déni ou de la protestation*».

Dans ce cas, la transmission semble difficile, surtout lorsqu'il est question de la mémoire du territoire: les femmes des générations antérieures, ayant peu habité le territoire dans son entièreté, ne peuvent pas en léguer une expérience complète. Toutefois, le territoire, comme mentionné plus haut, se compose dans une temporalité et ne forme donc pas une image fixe, mais bien un ensemble de lieux qui évoluent au fil des années. Toujours selon Westphal:

La diversité des temporalités que l'on perçoit en synchronie dans plusieurs espaces différents, voire dans un seul espace, s'exprime également

8. Raphaëlle note d'ailleurs que son nouveau prénom, Marie-Ange, ne semble pas lui correspondre: elle avoue que son arrière-grand-mère «*n'a pas l'air d'une Marie-Ange ni d'être aux anges*». (Filteau-Chiba, 2019, p. 16, désormais *S*)

en diachronie. L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. (*G*, p. 223)

De cette manière, lorsque les héritières acceptent l'héritage de leurs ancêtres, alors incomplet, elles peuvent y répondre afin de créer des dynamiques entre les strates intergénérationnelles et entamer la construction d'un territoire au féminin.

Héritage d'un espace vécu: réception et fuite des ascendantes

Dans les trois romans que nous proposons d'analyser, il est possible d'observer une image commune d'un territoire au féminin, ou du moins d'une couche temporelle. Les femmes vivent d'abord dans des lieux privés, cachée de l'espace public, souvent en raison de leur rôle de mère et d'épouse. En tant que « transmettrices » principales de cette perception spatiale pour leurs descendantes, elles ne leur offrent que des fragments d'un territoire en devenir. Il revient aux héritières de reconnaître ces lieux isolés et de les assembler afin d'affirmer un territoire dit au féminin. En refusant de reproduire le vécu de leurs ancêtres, les narratrices pourront entrer dans cet espace à construire.

Dans *Blanc résine*, contrairement aux deux autres romans, la transmission de l'expérience des lieux s'effectue directement des mères vers Daã. De fait, les vingt-cinq mères adoptives de Daã racontent leur histoire et les raisons pour lesquelles elles sont devenues sœurs. Par exemple, Sœur Betris dévoile ses origines à Daã alors qu'elle est encore un nourrisson, transmettant par le fait même son savoir: « Par moi la mer coule dans tes veines. J'ai le pays de l'eau imprimé sur la chair. Indécrottable odeur des anguilles, des raies, des palourdes, des brithyll, des conques, du sang des baleines éventrées sur les berges. » (*BR*, p. 18) Par la suite, chaque sœur, à travers le récit de leur errance, lègue à l'enfant son expérience du territoire: par Sœur Lotte, ancienne « putain », Daã « garde la mémoire des filles prises » (*BR*, p. 18) et par Sœur Maglia, elle « [garde] dans [ses] pieds les errances des femmes libres » (*BR*, p. 19). De plus, l'expérience antérieure de ces femmes est teintée d'un côté par l'impuissance et d'un autre côté par la fuite. Betris a quitté un mariage qui l'aurait contrainte de demeurer à Oss⁹, son pays d'origine; Lotte s'est « sauvée du bordel, cachée par le voile noir de la piété » (*BR*, p. 19), tandis que Maglia a fui une vie de femme mariée et de richesses. À un moment de leur vie, elles ont toutes habité des lieux clos (bordel, maison, couvent) et n'ont exploré le territoire que lors de leur errance. Ainsi, elles ne transmettent qu'une perception incomplète d'un territoire très peu marqué par leur présence féminine. Ce sera Daã, dans sa connaissance de la nature, qui apprendra réellement à habiter l'espace et à s'y ressourcer. Enfermée avec ses mères dans le couvent, c'est dans la forêt qu'elle finira par fuir les hommes qui viennent la chercher

9. Oss (2011), premier roman d'Audrée Wilhelmy, porte d'ailleurs le nom du village éponyme où vivra durant son enfance Noé, fille de Laure Daã.

pour qu'elle poursuive son éducation dans la Cité¹⁰. Cette fuite dans la nature sera d'ailleurs une sorte de réponse à l'héritage de ses mères.

Dans *Sauvagines* et *Les falaises*, Raphaëlles et V., toutes deux héritières, reçoivent de manière plus indirecte les souvenirs de leurs ancêtres : elles y ont accès par l'image ou par l'écrit. Si la question de la filiation est moins récurrente dans le roman *Sauvagines*, elle influence tout de même les motivations de la narratrice lorsqu'elle décide de s'isoler dans la nature. Raphaëlle se sent différente de sa famille et s'attache à l'histoire de son arrière-grand-mère. Lorsqu'elle observe la photographie de son aïeule, rebaptisée Marie-Ange, elle comprend que cette femme était dépossédée de ses origines autochtones : « Je m'imagine ton vrai prénom, bien à toi, évoquant la beauté du territoire, et non la soumission des draps blancs et des robes de mariée. » (S, p. 17) La narratrice avoue que si elle avait mieux connu cette femme « peut-être [se serait-elle] sentie un peu plus chez [elle] parmi [les autres] descendants » (S, p. 17). De fait, à l'image de son ancêtre, elle étouffe dans la vie familiale traditionnelle. Elle ne supporte plus le « bungalow de banlieue qui [sent] le baloney et les boules à mites » (S, p. 17). Elle souhaite habiter le territoire à la manière de son arrière-grand-mère. Bien qu'elle ne puisse véritablement connaître son ancêtre et ses habitudes, elle s'imagine les actes et les comportements de cette dernière. Par exemple, Raphaëlle a une pensée pour son aïeule lorsqu'un ours rôde près de sa roulotte : « Je repense à mon arrière-grand-mère et à ce qu'ils faisaient, dans le temps, pour protéger les campements et wigwams des ours. » (S, p. 26) Ce souvenir, qui se révèle être imaginé, donne l'impression à la narratrice d'hériter de la mémoire de son arrière-grand-mère et d'intégrer l'expérience spatiale de son aïeule dans sa propre conception du territoire. En s'isolant dans la forêt, elle effectue un certain retour aux origines, bien que ces dernières soient plus fantasmées que concrètes, afin de retrouver ce qui a été enlevé à son ancêtre.

Pour sa part, V. reçoit l'héritage de sa grand-mère Claire à travers les journaux intimes que son ancêtre a laissés dans la maison familiale. Elle est alors témoin, lors de sa lecture, de la dépossession identitaire de sa grand-mère qui déplore, tout comme Marie-Ange dans *Sauvagines*, n'avoir plus de nom¹¹. Dans ses confidences, Claire réagit aux départs de ses proches, de son mari jusqu'à ses enfants, qui s'opposent au sentiment de captivité dans la demeure familiale. Cet isolement s'intensifie au fil des années et Claire remarque une nette différence entre la tranquillité de son quotidien et les changements sociaux affectant la société québécoise de cette époque. Par exemple, au moment de la Crise d'Octobre, elle décrit ses sentiments à propos de son isolement :

La vie explose à mille kilomètres d'ici et nous sommes prises dans le silence de ta chambre. [...] La vie explose à mille kilomètres d'ici et j'ai envie de participer

10. La Cité est une ville existant dans l'imaginaire d'Audrée Wilhelmy. Elle s'oppose aux autres lieux de cet univers en représentant un milieu urbain, culturel et majoritairement masculin. La Cité contrevient ainsi à la personnalité et à l'éducation de Daã.
11. « Mais non, mon nom n'existe plus. Plus personne ne s'en souvient. Je suis maman maintenant. » (LF, p. 39)

à quelque chose, d'être là, dans la foule, de faire partie du cœur qui vibre et qui crie. [...] La vie est ailleurs, mais je suis ici à surveiller tes rêves et j'ai envie de crier. De t'arracher de mes jupes et de te laisser là. De courir vers où la vie et le reste du monde vont. (LF, p. 88)

Claire a conscience d'exister lors d'un moment marquant de l'histoire, d'habiter ce territoire en pleine évolution, mais elle est enfermée dans un lieu, loin de ces actions. Bertrand Westphal, dans sa définition de la « stratigraphie », soit d'envisager le territoire à travers ses diverses couches temporelles, voire culturelles, mentionne entre autres la notion d'« asynchronie ». Pour lui, l'asynchronie permet d'évaluer le rythme des temporalités : « La géocritique s'efforcera de faire ressortir que l'actualité des espaces humains est disparate, que leur présent est soumis à un ensemble de rythmes asynchrones qui rendent la représentation complexe ou, si on les ignore, excessivement réductrice. » (G, p. 226) Dans le cas de Claire, on y remarque cette inégalité entre le rythme de sa vie et celui de la ville, qui pourtant se déroulent dans une même temporalité et une même nation. Son expérience de l'espace se différencie grandement de celle de la population générale, ayant accès aux espaces sociaux, ce qui lui donne l'impression de vivre dans un rythme « asynchrone » avec son époque.

Frida, la fille de Claire et la mère de V., décide de rejeter cet héritage marqué par la captivité en fuguant. Si sa mère n'a pas eu le droit d'occuper entièrement le territoire, Frida erre dans l'espace sans, pour autant, l'occuper réellement, ne concrétisant ainsi jamais un territoire à habiter. Entraînée dans les fuites de sa mère lors de son enfance, V. avait l'impression d'être « [en] constante fusion défusion. Jamais complètement quelque part » (LF, p. 32). Cependant, sa mère, sa sœur et elle retrouvaient toujours le chemin de la maison familiale, comme le souligne V. : « Je pense qu'à toutes les fois on manquait ne pas revenir, mais quelque chose la ramenait toujours ici, dans sa maison qui part au vent, dans la crique où on est nées. » (LF, p. 32) V., en tant qu'héritière à la fois de sa mère et de sa grand-mère, est prise entre deux expériences du territoire : l'une isolée dans un seul et même lieu, l'autre en aller-retour entre le reste du monde et la maison familiale. Cependant, ces deux expériences opposées, formant l'héritage spatiale légué à V., ont comme similitude d'être incomplètes. Aucune de ses ancêtres n'a réellement occupé le territoire : soit parce qu'elle ne pouvait l'explorer comme elle le souhaitait, soit parce qu'elle ne restait pas assez longtemps au même endroit pour l'habiter réellement. La narratrice de l'œuvre *Les falaises*, à l'instar des protagonistes des romans *Sauvagines* et *Blanc résine*, hérite d'une expérience du territoire lacunaire. Les personnages de mères et de grands-mères transmettent donc aux narratrices de ces fictions, des fragments d'un possible territoire au féminin marqué par une structure patriarcale et traditionnelle.

Dans les trois récits, le territoire au féminin se compose, depuis plusieurs générations, d'une multitude de lieux clos indépendants qu'occupent les femmes de manière principalement sédentaire. Marqué par l'isolement,

l'impuissance et l'inégalité, l'espace qu'habitent les femmes ne représente pas le territoire dans son entièreté. Ainsi, les héritières ressentent l'obligation de quitter le milieu familial afin de construire un territoire au féminin plus vaste qui redonnerait une certaine force aux individus l'habitant. Ce besoin de se distancier du lieu maternel a été constaté par quelques chercheuses féministes, dont Evelyne Ledoux-Beaugrand (2013, p. 72): « [Dans les récits portés par la voix des héritières] [s]'y fait entendre de façon récurrente un appel à quitter le pays natal, à déposer les armes léguées par leurs mères et à s'éloigner d'un espace protégé qu'elles laissent non pas pour un ailleurs meilleur, mais pour des lieux aussi incertains que précaires. » Ainsi, dans ces romans, le désir de fuir répond à un héritage brisé en plus de marquer la première étape de l'affirmation du territoire au féminin par les narratrices qui ont pour but de marquer les lieux de leur identité.

Fuite vers un territoire inconnu: réaffirmation identitaire de l'espace habité

Isolées et endeuillées, les narratrices des romans de ce corpus se retrouvent dans l'incapacité d'établir un dialogue direct avec leurs ancêtres. Cependant, cette rupture se révèle être une étape cruciale dans la construction de leur identité et dans leur occupation autonome du territoire. Effectivement, en se distançant des lieux intimes qui composent leur héritage d'une expérience spatiale au féminin négative, les narratrices évitent une fusion avec les ancêtres et, donc, développent une identité qui leur est propre, comme le souligne Vignon (2011, p. 55): « Après avoir retrouvé une identité féminine, la fille doit trouver sa propre identité, en rapport avec sa mère qui représente son premier modèle, mais aussi en rupture avec elle pour ne pas être elle. La fille doit refuser une possible volonté de fusion de la mère à son égard, car mère et fille sont avant tout deux personnes différentes. » En forgeant leur identité, au-delà des modèles maternels, les narratrices ont une nouvelle vision de la féminité et peuvent marquer le territoire avec une plus grande liberté et assurance. Elles reconnaissent également leurs ancêtres comme des femmes en plus d'être des mères et des épouses, ce qui les rend plus à même de distinguer les influences négatives sur leur expérience des lieux et, plus largement, du territoire.

Figure ambiguë de l'héritière contemporaine

S'ajoute toutefois à cette rupture entre descendantes et ascendantes la réalité tout aussi complexe de l'héritier contemporain. De fait, cette figure propre aux récits de filiation a intéressée quelques chercheur·euses en littérature contemporaine francophone parmi lesquels se trouvent Martine-Emmanuelle Lapointe, Laurent Demanze, Dominique Viart et Robert Dion. Demanze (2009, p. 11), dans son article « Les possédées et les dépossédés », résume un constat commun de ces chercheur·euses: « [la] filiation se privatise [et] elle semble moins désormais une institution sociale qu'un imaginaire personnel au service d'une genèse intime. » Dans l'époque souvent

considérée comme « postmoderne¹² », les rituels et les traditions sont moins pratiqués et, lors du deuil, la mémoire individuelle l'emporte sur la mémoire collective. Devant un monde dépossédé de rites de passage et de plus en plus fragmenté, l'héritier contemporain n'a plus le même rapport au processus de transmission, tel que le soulignent Lapointe et Demanze (2009, p. 7) dans la présentation du dossier « Figures de l'héritier dans le roman contemporain » pour la revue *Études françaises* : « Les emblèmes de l'héritage et les figures de l'héritier ne sont plus au centre de grandes fresques romanesques et sociales comme au XIX^e siècle, mais dans le récit ténu d'un parcours individuel qui se confond souvent avec le devenir de groupes morcelés, de communautés imprévisibles et de familles recomposées. » Demanze (2009, p. 12) observe que la figure de l'héritier contemporain se voit souvent prise dans un état contradictoire : alors qu'il doit répondre aux nouveaux critères de la société qui priorisent l'accomplissement individuel, l'héritier « doit se faire dépositaire des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité ». Demanze défend l'idée que les héritiers contemporains se trouvent *dépossédés* d'outils facilitant le deuil, principalement les rituels et les traditions. Cependant, le processus de transmission ne peut être négligé. Étant dans l'incapacité de remplir leur rôle, les héritiers sont également *possédés* par la mémoire de leurs ancêtres qu'ils n'ont pu traiter avec les outils nécessaires et qui les hantent. Ils doivent donc trouver une manière d'intégrer la mémoire de leur ancêtre dans leur identité afin de compléter le cycle de l'héritage et sortir de cet état contradictoire.

En tant qu'héritières contemporaines, les narratrices des trois romans à l'étude, soit Daã, V. et Raphaëlle, ressentent le besoin de quitter l'espace familial afin d'échapper à l'emprise maternelle tout en s'inscrivant dans cette dynamique conflictuelle de possession et de dépossession définie par Demanze. Pour Daã, ce refuge est la forêt, alors qu'elle fuit les hommes de la ville qui tentent de l'arracher du couvent. V., pour sa part, quitte d'abord la ville pour retrouver la maison de sa mère, dans son village natal en Gaspésie, puis décide de vivre quelques mois en Islande où sa mère a rencontré son père. Dans le cas de Raphaëlle, elle s'isole dans une petite roulotte au fond de la forêt, loin de la maison familiale où elle ne se sentait pas à sa place. Toutes trois s'éloignent du cocon maternel et se créent une sorte de refuge où elles tentent de s'émanciper : Daã survit dans la nature grâce à son rapport très fusionnel avec la faune et la flore ; V. fait la rencontre d'Islandais¹³ qui agissent comme des membres de sa famille ; Raphaëlle s'émancipe pour sa part dans un mode de vie qu'elle considère similaire à celui qu'aurait pu avoir

12. Dans le cadre de cet article, nous adopterons le terme « postmoderne » avancé par Jean-François Lyotard, non seulement parce qu'il est largement repris par les chercheurs constituant notre cadre théorique, mais également parce que les caractéristiques de cette époque correspondent très bien aux éléments observés dans le corpus primaire.

13. Lors de son séjour, V. rencontre d'abord Tomàs avec qui elle entretient une complicité presque fraternelle. Ensuite, elle s'établit dans une famille à Vík, où elle se rapproche de la propriétaire, Steinunn, qui lui offre beaucoup de tendresse, s'apparentant presque à une présence maternelle.

son arrière-grand-mère si elle n'avait pas quitté sa communauté. Pourtant, elles ne coupent pas complètement les liens avec leurs ancêtres lors de ces fuites : soit elles évitent de répéter le cycle d'isolement qu'ont vécu leurs aïeules en tant que mères et épouses, en reconnaissant ainsi leur mémoire, soit elles tentent de réparer certaines relations au sein de la lignée familiale.

De la fuite à la transgression

Alors que, dans les récits de filiation, on qualifie de fuite cet état de distanciation chez les héritières, nous retrouvons également dans ces trois romans l'idée de transgression telle que la définit Westphal dans sa théorisation de la géocritique. Selon lui :

La transgression intervient dès lors que se dessine une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé. Elle est dans le *sidestep* qui laisse percevoir les incalculables déclinaisons de l'espace-temps. Le code fait de l'espace-temps un bloc unique et voué à le demeurer. Or la transgression impose l'hétérogène, donc la polychronie (la conjugaison de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes). La polytopie est l'espace appréhendé dans sa pluralité. Mais la vision polytopique de l'espace réserve à l'individu une plage intime où celui-ci se protégera des intrusions extérieures. Il s'agit de l'espace secret, l'espace hyperbate, celui où l'individu déploie un supplément de vérité personnelle à l'abri des yeux du monde, des prescriptions du code. (G, p. 75, l'auteur souligne)

Les narratrices, en quittant l'espace maternel, vont à l'encontre des normes de la transmission qui impose une linéarité : en tant qu'héritières, elles devraient, au contraire, rester à proximité des lieux familiaux. En s'éloignant de ce lieu, les narratrices font acte de transgression ; elles refusent d'obéir aux lois de la transmission qui exigent de ces dernières de recevoir l'héritage de leurs ancêtres dans une certaine immobilité et donc, d'accepter le legs d'une spatialité contraignante. Elles adhèrent aussi à cette vision polytopique puisqu'elles privilégient, encore une fois, les espaces intimes, tout en les reliant à l'espace d'origine, celui maternel, par la mémoire.

Si les narratrices partagent le désir de quitter le milieu familial, le processus de fuite varie selon leur réalité. V. s'investit de son devoir d'héritière lorsqu'elle demeure quelque temps dans la maison familiale. Lors de sa fuite en Islande, à la fin du roman, elle réaffirme ce rôle d'héritière en exprimant son envie de retourner en ce lieu. Daã et Raphaëlle rompent plutôt les liens avec leur famille. Alors qu'elle s'est réfugiée dans la forêt durant plusieurs années, Daã ne désire plus retrouver ses mères une fois rendue à l'âge adulte : « J'ai fini de grandir. Je ne retourne pas dans l'antré femelle. Qu'est-ce que j'aurais à dire encore que celles là-bas n'ont pas compris ? » (BR, p. 130) Au centre du roman, elle supplie Laure, l'homme qui l'a secouru dans la forêt alors qu'elle s'était gravement blessée à la jambe, de ne pas la ramener au couvent de Sainte-Sainte-Anne (BR, p. 144). De plus, lors de sa fuite du couvent, elle manifeste clairement son refus de reproduire l'illusion de liberté

dans laquelle vivent ses tuteurs: « Je pars libre des bagages de mes mères. » (BR, p. 91) Ainsi, lors de son départ, Daã accepte de couper les liens avec ses mères.

Dans le cas de Raphaëlle, sa transgression représente un retour à l'équilibre. D'abord, son isolement répond entre autres à son envie de vivre en nature qu'elle exprime à de nombreuses occasions dans l'œuvre. Par exemple, lorsqu'elle justifie son choix de s'exiler, elle raconte qu'il lui « fallait une forêt à temps plein, à flanc de montagnes qui s'en foutent des frontières, où tous sont sur un pied d'égalité face aux éléments, au froid à la pluie au vent » (S, p. 17). D'ailleurs, elle est la seule membre de sa famille à souhaiter entretenir leur terre familiale en Gaspésie, les autres préférant rester dans le confort de leur foyer. Ainsi, les divergences du quotidien et des idéologies de sa famille avec ses propres habitudes l'entraînent à créer une distanciation physique. C'est une décision dont elle est tout à fait consciente et qu'elle exprime très clairement: « Vivre le plus loin possible de ma famille qui n'a jamais été curieuse de savoir qui était notre arrière-grand-mère aux yeux bruns perçants comme ceux d'un coyote. » (S, p. 16) Cette vie isolée dans la nature représente pour elle un retour aux origines: par cette nouvelle vie, elle se réapproprie une partie du territoire tout en réaffirmant la mémoire de ses ancêtres. Cet acte de fuite ne représente donc pas un refus complet de l'héritage, mais plutôt un *détour* vers des origines jusqu'ici négligées.

De la transgression à la stabilité

Contrairement aux romans *Blanc résine* et *Sauvages*, la transgression se présente d'une manière différente dans *Les falaises*. Dans les autres romans, les héritières fuyaient en réponse à leurs mères qui sont longtemps restées confinées dans un endroit clos¹⁴. Cependant, dans *Les falaises*, ce sont la mère et la grand-mère de la narratrice qui font acte de transgression en étant constamment en mouvement. Frida fait sa première fugue alors qu'elle est adolescente, sous le regard de sa mère: « Tu viens de fuguer. Tu es partie au cœur de la nuit. Je t'ai regardée partir depuis la fenêtre de ma chambre. [...] Un jour je fuguerai moi aussi. » (LF, p. 118) Malgré son rôle de parent, Frida continuera de fuir, allant ainsi à l'encontre de l'image de sa mère, femme au foyer. Toutefois, Claire quittera elle aussi la maison, tel que promis dans ses carnets. Elle part « en douce, sans avertir personne » (LF, p. 145) brisant ainsi le dialogue, partie importante de la transmission. Dans son rôle d'héritière, V. tente plutôt de construire un lien entre l'espace maternel et le monde extérieur, principalement l'Islande (pays aussi visité par ses ancêtres).

Toujours en opposition aux autres narratrices, l'isolement de V. se fait dans la maison familiale et non à l'extérieur de celle-ci. Se différenciant de la lignée de femmes dont elle est issue, V. privilégie l'enracinement, ce qui l'inscrit en décalage par rapport aux femmes de sa famille. Sa connexion avec les

14. Il est vrai que les mères de Daã ont également fui, mais elles retournent tout de même à un espace délimité par des frontières très claires, soit le couvent de Sainte-Sainte-Anne.

lieux familiers vient réparer le lien auparavant rompu entre l'espace privé et les femmes de sa lignée. Selon les propos de la narratrice, elle « [s']échapp[e] en restant là » (*LF*, p. 75). Cependant, une fois sur place, enfermée dans la maison familiale, elle cesse de communiquer avec Marie, la tante de sa mère qui a toujours été présente durant son enfance, et Anaïs, sa sœur. À travers le processus de transmission de V., on observe, de manière significative, l'idée de possession et de dépossession avancée par Demanze. En effet, alors qu'elle se cloître dans la maison familiale, V. entreprend, d'abord à contrecœur¹⁵, le processus de deuil et tente de reconstruire le dialogue entre mères et filles, brisé depuis la naissance de Frida. Prise dans cette maison, elle se sent envahie par les souvenirs qui hantent à la fois les lieux et la narratrice. Demanze (2009, p. 17) rappelle que l'héritier se doit « de différencier sans cesse le présent et le passé, dans un souci d'inventaire » afin d'éviter de ne « vivre qu'au passé », chose que V. ne semble pas être en mesure de faire au début de son séjour. Elle a d'ailleurs une impression de dépossession de ses souvenirs familiaux et des lieux, alors qu'elle « entre *comme une étrangère* dans [s]a chambre d'ado » (*LF*, p. 31, nous soulignons). Son orientation géographique semble également affectée, par exemple lorsqu'elle avoue ne pas savoir « c'est [par] où rentrer » (*LF*, p. 109). Rester sur les lieux, en isolement, représente un sacrifice nécessaire pour V. et reconstruit son rapport avec l'espace féminin. Pour preuve, lorsqu'elle décide finalement de fuir en Islande, pour se libérer du poids du deuil, elle précise qu'« [il] faut qu'[elle] parte si [elle] veu[t] revenir » (*LF*, p. 153). Ainsi, sa distance n'empêche pas son retour.

En résumé, les trois œuvres présentent des espaces intimes qui se trouvent bien souvent à l'extérieur de l'espace familial. Ce besoin de solitude répond à la figure d'héritière contemporaine qui correspond à la fois à l'époque post-moderne et à la filiation féminine. En se séparant de l'espace maternel, les narratrices (re)construisent une identité qui leur est propre. Toutefois, il n'est pas envisageable de former un territoire au féminin sans établir un réseau de liens. Qu'il s'agisse de revenir en terre maternelle, en s'associant à d'autres femmes ou en trouvant des modèles compatibles, les narratrices n'auront pas le choix de sortir de leur ermitage et d'aller à la rencontre d'autres individus.

Cartographie des relations entre femmes : une entrée dans le territoire au féminin

Habiter le territoire ne peut toutefois pas se résumer à occuper un lieu en solitaire, comme le font les trois narratrices en réponse à leur héritage spatial. Par conséquent, une cohabitation est inévitable pour les narratrices désirant intégrer le territoire au féminin : après leur fuite, elles doivent ainsi se tourner vers d'autres femmes. Comme le soulignent Marie-Josée Jolivet et Philippe Léna (2000, p. 8) dans leur article « Des territoires aux identités », que cite Jimmy Thibeault (2015, p. 121-122) dans *Des identités mouvantes* :

15. La narratrice du récit-cadre de ce roman exprime une grande colère envers sa mère et les lieux de son enfance. Lorsqu'elle retourne chez sa mère après les funérailles, elle avoue qu'elle voudrait la « mettre à terre dès qu'[elle] en aura[ra] l'occasion. » (*LF*, p. 17)

« la juxtaposition des notions d'identité et de territoire "évoque en général un espace communautaire spécifique, à la fois fonctionnel et symbolique, où des pratiques et une mémoire collective construites dans la durée ont permis de définir un 'Nous' différencié et un sentiment d'appartenance [...]". Le territoire au féminin se construit donc principalement grâce à un réseau de liens; dans son absence le territoire reste « neutre ». Les relations entre femmes dans ces trois œuvres constituent donc une étape importante pour la délimitation et la composition du territoire au féminin qui devient alors, réellement, hétérogène et multiple. Pour (ré)intégrer le territoire féminin, au-delà du cadre matrilineaire, les narratrices doivent entrer en contact avec d'autres femmes.

Evelyne Ledoux-Beaugrand envisage la filiation à partir de deux axes, soit un axe vertical concernant la hiérarchie familiale et un axe horizontal relatif aux liens entre sœurs, amies et amantes. L'autrice remarque aussi que pour (ré)intégrer un imaginaire de la sororité, exprimé par l'axe horizontal, la hiérarchie familiale doit être renversée. En d'autres termes, il faut privilégier l'axe horizontal, de la sororité, plutôt que l'axe vertical, soit celui de la famille. Selon elle « ce mouvement de destruction cherche [...] à faire advenir un territoire féminin, lieu utopique et uchronique où pourraient vivre en harmonie les sœurs de la communauté. » (Ledoux-Beaugrand, 2013, p. 69) Dans le cas des œuvres de ce corpus, le renversement n'est pas toujours en soit destructeur, mais s'exprime plutôt, comme mentionné plus haut, par une rupture et une reconsidération de l'héritage. La dynamique familiale n'est plus le modèle prédominant pour l'adhésion au territoire. Les narratrices doivent miser sur une nouvelle politique, soit celle d'un vivre-ensemble au féminin. Au-delà des modèles maternels, les narratrices doivent se tourner vers d'autres femmes qui les aideront à assembler les lieux au féminin – grâce à des relations d'amitié, de solidarité ou amoureuses – afin de cartographier définitivement le territoire au féminin en construction.

L'amitié comme nouveau modèle: l'espace de l'Autre

Selon Lori Saint-Martin (2011, p. 77), « l'amitié entre les femmes est [...] à la fois la grande sacrifiée de l'ordre patriarcal et un puissant instrument de résistance ». En effet, l'amitié permet aux femmes de partager leur expérience et de mieux comprendre les structures de domination qui les oppressent. Toutefois, rappelons que

[comme] toute relation sociale, l'amitié entre femmes est le produit d'influences sociales multiples, liées au contexte historique dans lequel elle prend forme. Ni sa nature ni sa valeur ne vont de soi: tantôt présumée impossible en raison d'une moindre disposition des femmes à l'autonomie, tantôt vantée pour les confidences et l'intensité des sentiments qu'elle génère, l'amitié entre femmes est tout à la fois une réalité sociale négligée et un écran de projections multiples (Martin et coll., 2012, p. 27).

Ainsi, la forme que prend l'amitié est multiple: parfois elle ressemble à une relation de sororité, d'autres fois elle est, au contraire, ambigüe et sur le seuil

de la rivalité. Adrienne Rich envisage l'amitié, dans son article « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » de 1980, par un *continuum* d'amour-amitié (cité par Hélène Martin et coll., 2012, p. 24). Dans *Les falaises et Sauvagines*, l'amitié entre femmes se retrouve sur ce *continuum*, qui tend de plus en plus vers l'amour entre femmes.

Dans *Les falaises*, à l'instar du roman *Sauvagines*, la narratrice fait la rencontre d'une autre jeune femme, reflet complémentaire d'elle-même, avec qui elle développe une amitié qui se transformera rapidement en relation amoureuse. Également héritière, Chloé s'inscrit comme le reflet accompli de V. : elle a accepté le legs de son oncle en reprenant le bar familial et démontre une bonne capacité de communication. Cette aptitude à échanger transparait lors de leur première rencontre pendant laquelle Chloé blesse V. dans ses propos, mais revient vers elle pour s'excuser. Ce retour vers l'autre, avec possibilité de réponse, s'oppose à la dynamique qu'a connue V. à travers sa relation avec sa mère et sa grand-mère, où le droit de réplique semblait toujours arriver une fois que la destinataire n'était plus en mesure de répondre. Tout comme V., Chloé a quitté le village natal quelques années et est retournée en Gaspésie, sa terre maternelle. Lorsque V. lui demande si elle est revenue puisqu'elle s'en sentait obligée, par dépit de n'avoir trouvé mieux ailleurs, Chloé lui répond qu'elle s'est plutôt « rendu compte que ce [qu'elle] cherche c'est [elle] qui décide où [elle] le trouve » (*LF*, p. 80). Son impression d'appartenance à l'espace et sa présence assumée sur le territoire au féminin ne sont donc pas imposées par la généalogie, mais découlent d'un choix personnel. De cette relation, V. découvre un nouveau modèle qui s'oppose à l'héritage laissé par ses ancêtres : Chloé prouve qu'en tant que femme, elle peut faire le choix de s'établir volontairement à un endroit. Dès lors, V. remplit son rôle d'héritière en renouant avec l'espace familial, mais apprend également, à travers sa relation avec Chloé, à s'enraciner dans de nouveaux lieux. Cet ancrage s'exprime, entre autres, lorsqu'elle est chez Chloé, devenue son amante, et que cette dernière lui propose de la ramener chez elle, mais la narratrice hésite : « Je dis oui, mais j'aurais voulu rester. » (*LF*, p. 81) Grâce à sa relation avec Chloé, V. intègre des lieux qui ne composent pas son héritage spatial¹⁶, mais qui lui permettent de renforcer un nouveau réseau de liens. À travers cette nouvelle appartenance à un réseau de liens et de lieux féminins, V. parvient à réintégrer le territoire maternel malgré sa fuite en Islande. Lors de sa dernière journée dans ce pays scandinave, après plusieurs mois, elle exprime son désir de retrouver non seulement les lieux – soit la maison familiale, la demeure de Chloé et le village en général –, mais aussi les femmes qui les habitent. Ces femmes et ces lieux constituent son territoire, son milieu d'origine : « J'ai hâte au Saint-Laurent, hâte à Ana, à Marie, à Chloé. Hâte aux femmes de ma vie. » (*LF*, p. 211) Bref, cette nouvelle relation, amicale et amoureuse, lui sert d'intermédiaire avec le monde extérieur, brisant

16. Principalement des lieux dont Chloé sert d'intermédiaire : sa maison, le bateau de son ami Colin et son bar.

ainsi le rapport conflictuel que ces ancêtres, en tant que femmes, ont entretenu avec l'espace.

Pour Raphaëlle, la rencontre d'Anouk¹⁷ est également déterminante dans sa quête personnelle. Tout d'abord, elle entre en contact avec cette jeune femme grâce à la lecture de son journal intime qu'une autre femme lui a remis ce qui n'est pas sans rappeler la découverte que fait V. des journaux intimes de sa grand-mère dans le roman *Les falaises*. À travers sa lecture des confidences et des illustrations de l'inconnue, Raphaëlle est certaine d'y découvrir le reflet d'elle-même : « Je referme le carnet, décidée à le lire au complet au cours des prochains jours. J'ai l'impression de rencontrer un alter ego au fil des pages. » (S, p. 65) Par cette impression de proximité, alors qu'elle ne l'a pas encore rencontrée, Raphaëlle s'imagine Anouk selon sa propre expérience. Une nuit, après un cauchemar, elle pense : « Anouk Baumstark, en chair et en os, seule dans sa cabane. Fait-elle des cauchemars ? » (S, p. 149) Les deux femmes ont en effet plusieurs points en commun, parmi lesquels la soif de découvrir la vie en forêt afin de fuir le quotidien de la ville. Leur rapport à l'espace et leur manière de l'occuper se ressemblent ; elles opposent la nature à leur vie urbaine et considèrent cet isolement comme un ressourcement. Dès leur première rencontre, qu'entreprendra Raphaëlle dans le but de rendre à la jeune femme son journal, les deux personnages ressentent cette connexion amicale, qui évoluera rapidement en relation amoureuse. Alors qu'elle la connaît à peine, Anouk seconde Raphaëlle dans sa vengeance contre Marco Grondin, le chasseur qui la traque. Comprenant Raphaëlle comme si elles ne faisaient qu'une, Anouk accepte de fuir la région de Kamouraska avec elle pour se réfugier en Gaspésie. Bien qu'elle eût déjà la volonté de créer un espace propre à sa condition féminine, la relation entre les deux femmes leur permet d'habiter un territoire au féminin ensemble. D'une manière différente que celle de Chloé et V., les deux femmes décident d'occuper et d'élargir le territoire à deux : le réseau se crée par leur communion, voire leur fusion, plutôt que comme un assemblage de lieux intimes tant éloignés qu'avoisinants.

Femmes solidaires pour un territoire genré

L'amitié n'est pas la seule manière de former un réseau entre femmes : la solidarité constitue également un facteur important. Lori Saint-Martin (2001, p. 412) explique que les relations au féminin « permet[tent] aux femmes d'être autonomes et pourtant solidaires les unes aux autres ; elles peuvent alors rejeter le monde des hommes, si elles le désirent, sans souffrir de solitude. » Pour les protagonistes de ces romans, la solidarité, au même titre que l'amitié, devient un outil de lutte et leur offre une porte d'entrée dans un espace genré qui répond à leurs besoins.

C'est grâce à la solidarité féminine que Raphaëlle découvre un territoire au féminin plus vaste. Au cours de son enquête sur le braconnier Marco

17. Anouk Baumstark est la narratrice du premier roman de Gabrielle Filteau-Chiba, *Encabanée* (2018). Ce court roman, relate le quotidien d'Anouk, nouvellement installée dans une cabane au fond des bois, lors de son premier hiver.

Grondin, ce sont des femmes qui l'aident à découvrir son identité. Toutefois, force est de constater que c'est encore une fois dans l'intimité que communiquent les femmes. Les informatrices de Raphaëlle doivent souvent emprunter des détours afin de lui dévoiler des indices sur l'identité du chasseur et sur ses comportements dangereux. Par exemple, une femme que rencontre Raphaëlle à la buanderie¹⁸, lui glisse un numéro de téléphone dans un carnet trouvé par hasard afin de lui transmettre éventuellement des informations sur le chasseur : cette action contribuera non seulement à l'enquête de la garde-forestière, mais la mettra également en contact avec Anouk à qui appartient le journal intime. Madame Galipeau, femme dont le chat est mort dans le piège d'un chasseur, « [lui] souffl[era] un nom d'homme » (S, p. 107) qui s'avèrera être celui de Marco Grondin. Cet indice aidera Raphaëlle à venger les victimes de cet homme, alors qu'elle est elle-même une proie. Menacées dans l'espace public, les femmes n'ont pas d'autres choix que de communiquer entre elles à travers l'intimité : propriété privée, journal, secrets chuchotés à l'oreille. L'entraide féminine permet une sortie du territoire-cadre, principalement contrôlé par une structure patriarcale et hétéronormative, mais elle n'est pas sans faille. Ainsi la solidarité permet de créer une cartographie des lieux privés et d'élargir un territoire au féminin en devenir.

Dans *Blanc résine*, la solidarité entre femmes est plus prédominante que l'amitié. Elle est principalement présente entre Daã et les femmes de Kangoq dont la dynamique se révèle intéressante puisqu'elle s'oppose à l'autorité masculine. Encore une fois, elle prend forme dans l'intimité, soit une pièce réservée à Daã, où les femmes viennent se confier. Les hommes n'ayant pas le droit d'assister à ces consultations, elles s'y sentent en sécurité. Tandis que Léléo, fils de Laure et Daã, se précipite pour ouvrir la porte aux invités de son père, « il ne se hâte pas » lorsque les dames viennent cogner aux « carreaux de la porte arrière » (BR, p. 259). Il sait que « [ce] n'est pas au médecin qu'elles veulent s'adresser, mais à sa femme. Lorsqu'elles se présentent seules, cela signifie qu'un incident extraordinaire s'est produit et qu'elles ont besoin de la bouche de Daã pour le comprendre mieux » (BR, p. 259). Daã reconnaît l'autonomie de ces femmes et répond à leurs besoins. La plupart des femmes du village étant isolée dans leur foyer, elles ont peu de connaissances anatomiques et psychologiques. Elles usent de mythes et de légendes pour expliquer leurs problèmes. Daã leur permet de reconnecter avec leur corps et leur esprit en détournant leurs croyances. Elle transmet à ces femmes l'héritage de ses mères. De fait, Daã a grandi dans un espace purement féminin et a su contourner le système patriarcal qui désavantage l'autonomisation des femmes. Elle devient donc un modèle pour les femmes du village. Si parfois elles se présentent seules, il arrive qu'elles se regroupent et forment ce que Laure nomme « le Cercle des dames » (BR, p. 261). Même si Daã ne s'enthousiasme pas de ces visites surprises, elle avoue les tenir en l'honneur de « ses mères qui

18. La buanderie dans le roman *Sauvagines* est d'ailleurs un espace hautement féminin puisque s'y retrouvent les veuves de chasse.

s'aimaient par le nombre» (BR, p. 261). Ces assemblées rappellent un article dans lequel Sasha Roseuil parcourt les récits d'amitié entre femmes qui ont forgé les mouvements de luttes féministes. Selon cette dernière, et comme le soulignent d'autres chercheur-euses au xx^e siècle, l'amitié féminine se déploierait autour de deux conceptions: «l'amitié est [d'une part] envisagée comme solidarité politique, comme élément constituant des mouvements féministes et base de l'identité collective, et [d'une autre part] elle est également considérée comme porteuse d'un soutien personnel, d'intimité et de sollicitude, et, comme telle, productrice d'identité individuelle.» (Roseuil, 2012, p. 57) Ces rencontres entre femmes leur permettent de vivre en groupe et de forger un réseau qui les unit par la confiance et leur expérience en plus de les aider à exister individuellement, en dehors de leur vie familiale et conjugale. Elles peuvent proposer des solutions, retrouver chez l'autre le reflet de leur propre expérience humaine ou encore déconstruire des mythes qui les oppressent. La force et la confiance que dégage Daã grâce à ce réseau féminin sont telles que lorsque le fils du maire se retrouve à s'opposer à l'autorité masculine qui règne dans le village, c'est vers elle qu'il se tourne pour trouver conseil¹⁹. Daã n'est donc plus seulement une figure de la libération féminine, mais celle de l'émancipation de l'oppression masculine.

Ce réseau de liens, forgé par la solidarité et l'amitié ou l'amour entre femmes, renforce le territoire au féminin en unissant des expériences. Les lieux, maintenant reliés grâce aux dialogues entre femmes, forment un territoire, espace vaste et marqué par l'identité féminine. Non seulement cet espace généré se solidifie au sein des romans, mais également dans l'imaginaire littéraire grâce à la similarité des trois œuvres. En géocritique, il est considéré que «l'espace est posé à la confluence de plusieurs points de vue et pensé comme le résultat d'un incessant travail de création et de recreation.» (Di Pasquale, 2018, p. 11) En somme, l'union des expériences, des points de vue féminins et des représentations de l'espace dans ces trois œuvres, révèle la création d'un territoire au féminin dans la littérature québécoise contemporaine des femmes.

Conclusion

Pour conclure, un mouvement clair se dessine depuis le début de cette analyse et qui pourrait être défini par cette formule: *refus de l'espace maternel > isolement dans un lieu intime et hors cadre > intégration d'un réseau de femmes*. Dans un premier lieu, les narratrices refusent les structures de l'espace maternel qui répondent à celles d'un territoire englobant et qui sont régies par des institutions patriarcales et hétéronormatives, soit la famille traditionnelle. Ensuite, elles s'isolent, dans la forêt ou dans un autre pays, désirant entre autres s'éloigner des espaces urbains auxquels elles associent l'impression de captivité de leurs ancêtres, dans le but de retrouver une autonomie et un nouveau rapport avec l'espace les entourant. Finalement, elles

19. Lorsque Lazare Delorgue tombe amoureux de Cécile Siu, fille d'une famille dépréciée par le pouvoir mis en place, son père, maire de Kangoq, refuse l'union. Devant cet amour impossible, les deux fuient le village après avoir été en contact avec Daã.

sont amenées, chacune à leur manière, à alimenter un territoire féminin grâce à leur adhérence à un réseau de femmes qui les pousse à poursuivre leur démarche. Ainsi, en réponse aux strates inférieures, fragiles et restreintes des générations antérieures, les nouvelles couchent spatiotemporelles formées par les narratrices et leur entourage fondent enfin un territoire au féminin. Cette première étape de l'invention du territoire au féminin rappelle l'importance de considérer non seulement sa représentation actuelle, mais également ses fragments du passé.

Bibliographie

- DECHAMPLAIN, Virginie, 2020, *Les falaises*, Saguenay, La Peuplade.
- DEMANZE, Laurent, 2009, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (*Figures d'héritier dans le roman contemporain*, dir. par Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze), p. 11-23.
- DI PASQUALE, Fabrizio, 2018, « Territoire, espace, lieu : éléments pour une réflexion géocritique », *Cahiers ERTA*, n° 13 (*La terre, le territoire, la carte*, dir. Ewa M. Wierzbowska), p. 9-21.
- FILTEAU-CHIBA, Gabrielle, 2019, *Sauvages*, Montréal, XYZ éditeur.
- FILTEAU-CHIBA, Gabrielle, 2018, *Encabanée*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ».
- JOLIVET, Marie-Josée et Philippe LÉNA, 2000, « Des territoires aux identités », *Autrepart*, n° 14, p. 5-16.
- LACOSTE, Yves, 2003, *De la géopolitique aux paysages. Dictionnaire de la géographie*, Paris, Armand Colin.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Laurent DEMANZE, 2009, « Présentation », *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (*Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, dir. Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze), p. 5-9.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, 2013, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature ».
- MARTIN, Hélène et coll., 2012, « Les relations d'amitié », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n° 2 (*Amies*, dir. par Hélène Martin et coll.), p. 24-33.
- ROSENEIL, Sasha, 2012 [2006], « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », trad. par Françoise Armengaud, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n° 2 (*Amies*, dir. par Hélène Martin et coll.), p. 56-75.
- SAINT-MARTIN, Lori, 2011, « L'amitié, c'est mieux que la famille », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n° 2 (*Amies*, dir. Hélène Martin et coll.), p. 76-91.
- SAINT-MARTIN, Lori, hiver 2001, « Des lieux communs revisités », *Voix et Images*, vol. 26, n° 77 (*Denise Desautels*, dir. Louise Dupré), p. 411-414.
- THIBEAULT, Jimmy, 2015, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine ».
- VIGNON, Élodie, 2011, « Que faire de la mère? Du sarcasme à la valorisation », *Sens public* [En ligne], vol. 2 (*Spectres et rejets des Études féminines et de Genres*, dir. Anaïs Frantz), consulté le 24 août 2024, URL : <http://www.sens-public.org/articles/808/>.
- WESTPHAL, Bertrand, 2007, *Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- WILHELMY, Aurélie, 2019, *Blanc résine*, Montréal, Leméac.
- WILHELMY, Aurélie, 2011, *Oss*, Montréal, Leméac.

L'interpellation comme dispositif de *care* chez Laurence Leduc-Primeau et Geneviève Morin

Geneviève Gariépy

Université du Québec à Chicoutimi

Les narratrices de *Lettre à Benjamin* (Leduc-Primeau, 2021, désormais *LB*) et de *Traité de paix pour les femmes alien* (Morin, 2022, désormais *TP*) ont en commun une longue expérience de l'alliage étrange et destructeur entre l'amour et le silence. Celle de Leduc-Primeau, que nous désignerons par le prénom de l'autrice, Laurence, écrit à son partenaire, qui s'est suicidé après plusieurs années de détresse psychologique. Elle a occupé un rôle de proche aidante auprès de lui pendant les dernières années de sa vie. Celle de Geneviève Morin, G**, fait le récit de sa relation et de sa rupture avec un homme alcoolique qui a des comportements violents. Paradoxalement, elle adopte par rapport à lui une posture de sollicitude : elle souhaite aider son partenaire à surmonter ses difficultés.

Les deux narratrices ont donc en commun d'avoir été le soutien principal de leur amoureux au fil de leurs relations. Toutes deux finissent par atteindre un point de rupture, se trouvent à devoir choisir entre leur rôle de soin et leur propre bien-être. Dans leurs textes, elles reviennent sur leur expérience, chacune menant à la première personne un récit introspectif. Dans le même mouvement, elles adressent leur récit, au *tu*, à leur ancien amoureux. Par le biais de cette posture interpellative, elles posent la continuité de leurs relations par-delà la séparation. Les difficultés dont elles ont fait l'expérience les amènent à remettre en question leur perspective sur le soin. En se basant sur la théorie du *care*¹ telle que développée dans *In a Different Voice* (Gilligan, 1993, désormais *DV*), il devient possible d'observer les transformations de perspective des narratrices et de les envisager comme un processus d'apprentissage du *care*.

1. Gilligan présente le *care* comme une éthique ancrée dans les relations interpersonnelles, qui prend en considération le contexte de chaque situation, et qui, par conséquent, ne permet pas la formulation de principes universellement applicables.

Isabelle Boisclair et Karine Rosso, dans l'ouvrage collectif *Interpellation(s)* (2018) qu'elles dirigent, s'intéressent à l'usage de plus en plus courant, dans l'espace littéraire francophone, de l'interpellation dans la narration romanesque. Les autrices remarquent que, si la poésie et le genre épistolaire mettent souvent en scène une deuxième personne, l'usage du *tu* ou du *vous* dans les récits et les romans est un phénomène relativement nouveau. Elles interrogent notamment les effets de ce mode de narration sur la façon de penser le sujet dans la fiction : quand un interlocuteur est explicitement introduit dans le texte, le *je* n'est plus cette conscience en apparence autonome, qui conserve l'autorité sur le texte. L'intersubjectivité apparaît comme une condition de la constitution du sujet, du *je* qui parle à ou avec quelqu'un. Écrire au *tu*, c'est faire entrer dans la trame même du texte ce constat que l'identité est « "construite" par et à travers les interactions » (Muchielli, 2012, p. 33, cité par Rosso et Boisclair, 2018, p. 12). L'interpellation agit ici comme une reconnaissance de l'interdépendance, concept central du *care*, en tant que fondement de la subjectivité. Le récit, témoignage de la transformation des narratrices, devient en même temps l'un de ses mécanismes. En ménageant à l'autre une place dans la narration, les énonciatrices refusent en quelque sorte d'abandonner totalement leur posture de *care*. Elles choisissent plutôt d'ancrer leur récit là où elles sont, c'est-à-dire à la fois tournées vers l'autre et incapables de continuer à le soutenir comme elles l'ont fait auparavant. C'est à même la narration qu'elles ajustent petit à petit leur rapport à elles-mêmes et à leur ancien amoureux.

Apprendre le *care* : le développement moral selon Carol Gilligan

Dans *In a Different Voice*, Carol Gilligan s'attache à comprendre l'écart entre les théories du développement moral qu'elle a « lues et enseignées pendant des années » (*DV*, p. 11) et les voix des femmes qu'elle rencontre en menant des études psychologiques. Les théories qui ont alors cours en psychologie sur le développement moral et l'identité ne semblent pas correspondre avec le discours des femmes que rencontre la psychologue. Plutôt que d'y voir le signe que les femmes ont une capacité de développement moral moindre, Gilligan y voit un problème de représentation : les modèles psychologiques, élaborés sans tenir compte du discours des femmes, ne sont pas en mesure de décrire leur expérience. Elle propose donc, à partir des données tirées de trois études, une théorie alternative du développement moral centrée sur les notions de responsabilité, d'interdépendance et de soin (*DV*, p. 19). Son modèle distingue trois perspectives morales différentes, séparées par des phases de transition. Ces perspectives et transitions s'organisent en une séquence de développement de ce qu'elle appelle l'éthique du *care*. Dans le premier stade de cette séquence, le sujet est principalement préoccupé par sa propre survie : sa priorité est de prendre soin de lui-même. S'ensuit une transition dans la pensée de l'individu, au cours de laquelle cette perspective est jugée égoïste, et qui amène à une nouvelle conception des relations entre soi et les autres. Ce second stade est caractérisé par l'émergence de la notion

de responsabilité par rapport aux autres, mais aussi par une « confusion entre le sacrifice de soi et le *care* » que Gilligan décrit d'ailleurs comme « inhérente aux conventions de la bonté féminine² ». Ainsi advient une posture éthique qui établit une relative adéquation entre le « bien » et le fait de prendre soin des autres au détriment de soi-même. Telle que la décrit la théoricienne, cette perspective est marquée par une tendance à s'exclure soi-même de sa pratique de *care*, à ne pas porter attention aux limites de ses capacités et à ses propres besoins. À tout donner aux autres et en s'ignorant soi-même, on arrive inévitablement à des problèmes dans les relations : comment, en effet, maintenir cette posture de dévouement si l'on ne porte pas attention à son propre épuisement, à sa propre souffrance ? Ces difficultés, selon Gilligan, amènent le sujet à remettre en question le déséquilibre de considération entre soi et les autres et à prendre conscience de l'interdépendance. L'entrée en scène de ce concept dans le paysage moral d'un individu caractérise la deuxième transition du modèle de Gilligan et permet la résolution de la tension entre égoïsme et responsabilité (DV, p. 74). Ce sont les signes de cette transformation que nous nous attacherons à lire dans les récits de Leduc-Primeau et de Morin.

Prendre soin de l'autre : au détriment de soi ?

La narratrice de Leduc-Primeau amorce son récit à la suite du suicide de Benjamin, avec qui elle a partagé sa vie pendant plusieurs années. Celui-ci souffre de troubles de santé mentale, au sujet desquels le récit demeure vague³. La narratrice évoque les « crises » de Benjamin, sans les caractériser, ainsi que ses idées suicidaires. Dans les deux années précédant le suicide de Benjamin, ces crises le submergent par cycles – ce que la narratrice qualifie de « cycle de démence » (LB, p. 13). Évoquant cette période, elle écrit : « Tu sais, accueillir ça, ou essayer de le faire, a été une des choses les plus difficiles et les plus traumatisantes que j'ai vécues de ma vie. Te regarder glisser, sombrer, disparaître. Et faire face à mon absolue inutilité à empêcher quoi que ce soit. » (LB, p. 23) La narratrice de Leduc-Primeau assume, pour prendre soin de Benjamin, plusieurs rôles : « infirmière », « psychologue », « coach de vie », « mère ». Puis, quand il va mieux, elle ressent la pression de redevenir rapidement l'« amoureuse » (LB, p. 14). Il est difficile pour elle de réconcilier ces différentes postures, ainsi qu'elle l'écrit : « j'ai fini par mélanger tous les rôles et cumuler les tensions, les impossibilités et les effondrements – le coût de tout ça est élevé. » (LB, p. 37)

Peu à peu, le travail du *care* qu'elle accomplit auprès de son amoureux la confine au silence. Une part de ce silence est dédiée à écouter Benjamin,

2. « [...] *the confusion between self-sacrifice and care inherent in the conventions of feminine goodness* » (DV, p. 74, je traduis).
3. En effet, Leduc-Primeau ne mentionne aucun diagnostic, ce qui semble être un choix conscient. Le cœur du récit repose plutôt sur l'expérience de celle qui raconte, notamment parce qu'elle n'a pas pu parler de ses propres difficultés pendant qu'elle prenait soin de Benjamin. On peut y voir une forme de respect pour celui qui n'est plus là pour raconter son histoire. En somme, la narratrice ne raconte pas ce que Benjamin a vécu, parce qu'elle ne le sait pas vraiment, faute d'avoir obtenu un diagnostic clair dans le système de santé.

à être là pour lui. Mais la démesure de la tâche du *care* dont elle prend la responsabilité contribue aussi à la couper du monde. Elle ne veut pas entraîner son entourage dans la souffrance : « Je n'ai pas été capable d'imposer aux autres ce que je vivais. » (*LB*, p. 54) Dans le système de santé, sa voix est réduite à l'impuissance : alors qu'elle a réussi à convaincre son amoureux de se rendre à l'hôpital, elle insiste auprès des professionnel·les de la santé pour que Benjamin reste sous leur surveillance. Malgré cela, il est renvoyé chez lui le lendemain « avec un pot de pilules et la promesse abstraite d'un suivi en clinique externe » (*LB*, p. 35). Cette impuissance et ce silence s'étendent jusqu'à son monde intérieur : « Il y avait un engourdissement qui s'était installé, une incapacité à ressentir. » (*LB*, p. 51) Elle est ainsi non seulement coupée du monde, mais aussi entravée jusque dans ses affects : « [I]l y avait tous les traumatismes, les peines, les pertes que ta crise me causait et que je n'avais ni la place ni le temps pour accueillir, régler, considérer ou même reconnaître. » (*LB*, p. 51) Alors qu'elle prend soin de son amoureux qui dépérit, la narratrice se déconnecte de ce qu'elle ressent.

La narratrice de Morin raconte au présent la fin de sa relation avec son partenaire, la rupture et les mois qui ont suivi. Tout comme la narratrice de Leduc-Primeau, G** assume une responsabilité par rapport au bien-être de son partenaire. Elle entretient leur espace commun, lui offre du soutien émotionnel et des encouragements dans ses projets de carrière. En narrant plusieurs moments significatifs de la relation et en rapportant les pensées et les émotions qui l'ont habitée durant ces moments, G** met en évidence l'énergie qu'elle a déployée pour composer avec les sautes d'humeur, l'agressivité et les problèmes de consommation de son partenaire. Après leur rupture, G** identifie des enjeux systémiques qui ont contribué à ce qu'elle se sente responsable du bien-être de l'autre et de leur relation : « Nous avons grandi en tant que femmes dans un monde qui nous placarde d'informations du genre à *vous de jouer, les femmes, trouvez le bon gars et surtout, gardez-le* » (*TP*, p. 100, l'autrice souligne). En discutant avec une amie, elle dit : « J'ai l'impression qu'entre amies, on s'est beaucoup demandé "comment réparer" avant de se dire "comment partir". » (*TP*, p. 97) En plus de prendre soin de son partenaire, G** travaille donc à maintenir la relation, qui continue de s'envenimer. G** se retrouve dans une position vulnérable : d'une part, elle est exposée à la violence physique et psychologique de son conjoint. D'autre part, elle cesse de considérer ses propres limites et ses besoins. Lorsque G** se demande, après la rupture, si elle a su respecter ses limites dans le contexte de sa relation, elle remarque : « J'ai dit *oui* à plusieurs de tes demandes absurdes. [...] J'ai dit *moi aussi, je t'aime* alors que tu venais d'agir comme si je ne valais pas plus qu'un marchepied. [...] Et puis j'ai surtout *rien dit*, parce qu'avec toi, c'était toujours plus facile d'en laisser passer. » (*TP*, p. 159, l'autrice souligne). La dissonance entre ce qu'elle exprime au présent de la narration et ce qu'elle a verbalisé pendant la relation est révélatrice : sa parole est devenue impuissante à refléter son intériorité. Sa voix est endiguée par le spectre de son conjoint, dont les réactions imprévisibles et

violentes ont fait comprendre à G** qu'elle devait faire attention à ce qu'elle se permettait de dire, jusqu'à ce qu'elle préfère, somme toute, se taire.

Dans ce contexte, dire *non* à l'autre, poser une limite, s'avère un défi considérable. Pour G**, il ne s'agit pas que d'une difficulté à verbaliser des refus ou des besoins : elle est « devenue *limitless* » jusqu'en elle-même. « Quelles sont mes limites ? » (TP, p. 158) se demande-t-elle, se retrouvant après le départ de l'autre face à un vide, à une confusion intérieure. Ce constat de perte de contact avec soi est récurrent dans la période qui suit la rupture, devenant de plus en plus profond à mesure qu'avance le récit : « Je n'ai pas hésité à mettre mes choses de côté : mes rêves, mon avenir et tout ça, pour toi » (TP, p. 122); « Qu'est-ce que j'ai fait pour moi ? » (TP, p. 134, l'autrice souligne); « *Qui je suis, maintenant ?* » (TP, p. 193, l'autrice souligne)

Les narratrices de Leduc-Primeau et de Morin, en prenant soin de leur partenaire, perdent contact avec leurs propres besoins et leurs propres émotions. Comme dans le deuxième stade du développement moral décrit par Gilligan, elles s'excluent elles-mêmes de leur pratique de soin et se dévouent à l'autre. Elles se rendent responsables – seules – de leur partenaire malade, mettent de côté leurs blessures et leurs besoins pour se consacrer tout entières à l'autre. En s'attribuant ainsi, de manière démesurée, la responsabilité de la vie et du bien-être de l'autre, elles omettent aussi de le considérer comme sujet à part entière, responsable de lui-même, capable de prendre des décisions et d'en assumer les conséquences. De diverses manières, les deux narratrices expriment le souhait que leur conjoint se rende responsable de lui-même et de sa souffrance. Elles encouragent leur partenaire à prendre soin de lui et lui proposent des solutions et du soutien. Laurence recommande à Benjamin de se rendre à l'hôpital, et G** dit à son partenaire : « *j'aimerais que tu prennes soin de toi, je pense* » (TP, p. 84, l'autrice souligne). Soit parce qu'ils sont trop souffrants ou parce qu'ils ne considèrent pas avoir besoin d'aide, les deux hommes n'endossent pas cette responsabilité comme le souhaiterait leur partenaire. Dans ce contexte, les narratrices identifient par elles-mêmes les besoins de leur conjoint, et tentent seules d'y répondre : la tâche est herculéenne et les amène à s'oublier elles-mêmes. Elles rencontrent toutes deux les problèmes qu'évoque Gilligan dans son modèle du développement moral. En analysant les entretiens menés avec des femmes qui doivent décider d'interrompre ou de poursuivre leur grossesse, la psychologue remarque qu'une prise de conscience joue un rôle important dans leurs réflexions : « [P]our prendre soin d'un autre être vivant, il faut d'abord qu'elles soient capables de prendre soin d'elles-mêmes » (DV, p. 76). Gilligan définit la deuxième transition de son modèle, celle qui marque le passage du *care* désintéressé et dévoué aux autres au *care* équilibré et efficace, à partir de ce constat. C'est à cela que sont confrontées les narratrices de Leduc-Primeau et de Morin. D'une part, malgré leurs efforts, ni leurs amoureux, ni leurs relations ne vont mieux; d'autre part, elles arrivent à un point où elles sont si épuisées, si déconnectées d'elles-mêmes, qu'elles n'ont plus la moindre disponibilité pour prendre soin de l'autre.

Quelques semaines avant la mort de Benjamin, la narratrice de Leduc-Primeau avait rejeté son rôle de *care*, refusé explicitement d'accompagner Benjamin dans une autre période de crise. Dans sa lettre, elle documente les effets que son rôle de soutien a eus sur sa propre santé psychologique – ses absences, ses trous de mémoire, sa tristesse, son trauma, son deuil, sa colère. Elle écrit, en rétrospective : « Je ne peux pas, personne ne peut, faire vivre quelqu'un d'autre. Peut-être un moment, le temps de retrouver ses pieds, mais personne ne peut abdiquer sa vie en espérant que ça se termine bien. » (*LB*, p. 42) Il s'agit d'un constat difficile, qui marque la transition en train de s'opérer. Elle reconnaît par-là l'impossibilité de la tâche qu'elle avait d'abord prise en charge : celle d'accompagner seule Benjamin à travers sa souffrance psychologique. Elle détermine les limites de sa responsabilité par rapport à lui, ainsi que celles de sa capacité de prendre soin de lui.

La narratrice de Morin, au moment où elle décide de couper les ponts pour de bon avec son ex-conjoint, réalise qu'elle s'acharnait elle aussi à une tâche impossible en voulant l'aider à dépasser sa dépendance, en tentant de maintenir leur relation. « Ton meilleur ami, c'est l'alcool. Il est partout dans ta vie et il s'est mis entre nous deux » (*TP*, p. 176), écrit-elle, prenant ainsi acte de la résistance de l'autre à ses tentatives de prendre soin de lui, de la limite qu'il pose lui-même à la responsabilité que G** peut prendre en charge. Cette prise de conscience lui permet de se retourner vers elle-même. À la page suivante, G** rencontre sa psychologue et se met à pleurer alors que sa thérapeute l'amène à considérer l'aspect traumatique de cette relation violente. Dans le processus par lequel elle apprend à rééquilibrer la distribution du *care* entre elle-même et l'autre, ses larmes sont significatives : ce sont les premières qu'elle verse pour elle-même, sur sa propre peine. Devant les conflits entre leurs besoins et leur dévouement, toutes deux démissionnent en quelque sorte de leur rôle de soin, du moins tel qu'il a pris forme jusque-là. En choisissant ce recul, elles prennent acte des multiples destructions engendrées en elle par leurs tentatives de prendre soin.

La persistance du *care* dans l'interpellation

Après leur « démission », les narratrices continuent pourtant toutes deux à s'adresser à leur ancien amoureux. Dans *Interpellation(s)*, Isabelle Boisclair et Karine Rosso (2018, p. 9) posent cette question essentielle : « Qu'est-ce qu'on fait à l'idée de sujet, à la conception des identités quand on écrit au *tu* ? » L'interpellation dans la narration, proposent-elles, fait apparaître l'autre comme « constitutif du moi » (Rosso et Boisclair, 2018, p. 11). L'autre s'inscrit à même le discours dans lequel le *je* se constitue comme sujet. La narration interpellative à la première personne est donc un espace où le sujet est envisagé comme fondamentalement interdépendant. En ce sens, se raconter en interpellant, c'est déjà situer sa parole dans le *care*, prendre acte et inscrire dans la structure de la narration le fait que « le développement de nos subjectivités de même que leur maintien dépendent d'autres qui prennent soin de nous, de leur présence attentive, des efforts

qu'ils déploient pour répondre à nos besoins – de leur *care*» (Garrau et Le Goff, 2010, p. 7)⁴.

Lettre à Benjamin convoque par son titre la forme épistolaire et la présence-absence qui la caractérise. Dans la lettre, le *tu* agit comme un horizon pour l'écriture. Absent dans les faits au moment de la rédaction, le destinataire d'une lettre ne peut pas répondre immédiatement – pour un temps, le *je* est seul détenteur de la parole. La présence imaginaire du *tu* est pourtant essentielle au geste même d'écrire et détermine le contenu et la forme de la lettre. Or Benjamin, nous l'apprenons dès les premières lignes, est décédé. La forme épistolaire fonctionne ici comme une invocation, tendue vers un absent absolu, qui ne pourra jamais répondre.

Au cœur de cet espace paradoxal, la narratrice réfléchit à la manière dont elle a perdu contact avec elle-même au fil des années passées auprès de son amoureux malade. Désormais seule avec le souvenir d'événements vécus à deux, elle écrit, entre autres, « [p]our tendre un fil où accrocher ce qu [elle] trouve, quand [elle se] rappelle soudainement que ceci est arrivé, qu'elle l'a vécu » (*LB*, p. 53). L'espace épistolaire est le lieu par excellence où marquer son expérience à elle : il est le dispositif par lequel elle étend sa pratique du *care* pour s'inclure elle-même, en se reconnaissant, en donnant une voix à ses blessures, à ses souvenirs, à ses besoins. L'absence de Benjamin est en quelque sorte essentielle à ce processus en ce que, quand il était vraiment là, l'activité de soin de la narratrice à son égard occupait toute son énergie.

Or sa présence aussi est nécessaire, justement parce que la relation entre lui et le *je* est profondément transformatrice. La narratrice ne cherche pas, à mesure qu'elle se retrouve elle-même, à effacer l'autre ou à s'éloigner de lui. La lettre se clôt d'ailleurs sur cette adresse paradoxale : « Prends soin de toi. » (*LB*, p. 97) Impérative, cette phrase suggère un futur pour Benjamin, le ramène une dernière fois à la vie avec une recommandation ancrée dans la sollicitude. *Lettre à Benjamin* n'est pas un processus par lequel la narratrice oublie Benjamin, mais agit plutôt comme un ajustement *a posteriori* du travail du *care*. Cette toute dernière phrase émane d'une narratrice qui s'est repositionnée par rapport à l'autre, forcée de reconnaître où s'arrête sa responsabilité par rapport à la maladie et à la mort de son amoureux. Elle pose un geste réparateur et rend à Benjamin la part de responsabilité qui lui revient, nommant cet aspect du *care* qui ne pouvait pas venir d'elle. Elle se donne ainsi les moyens de prendre soin d'elle-même, de se pardonner et de continuer à vivre.

Dans *Traité de paix pour les femmes alien*, G** est victime de manipulation de la part de l'homme qui remet en question ses goûts, ses connaissances,

4. Dans cet ouvrage, Marie Garrau et Alice Le Goff abordent la notion de dépendance par le biais du *care*. Si le fait de dépendre des autres est parfois perçu comme étant négatif, associé à la faiblesse et envisagé comme obstacle à l'autonomie, les relations de dépendance sont centrales dans l'éthique du *care*. Les autrices soulignent que nul n'est indépendant, que la vulnérabilité est une « condition partagée » (Garrau et Le Goff, 2010, p. 8) par tous les êtres vivants, et que toute vie dépend du *care*.

les limites et les besoins qu'elle exprime. Auprès de lui et auprès de son entourage, la parole de G** est entravée, marquée par l'hypervigilance. C'est dans l'espace de la narration, parallèle aux événements rapportés, que G** laisse émerger les émotions contradictoires qui la traversent. C'est là que ses doutes, sa rancœur par rapport aux comportements de l'autre, sa tristesse et sa colère trouvent leur place. Entre les discours rapportés, la narratrice ménage des foyers de lucidité par rapport à sa relation, nomme ses déceptions et ses besoins.

Dans l'espace narratif, elle remet en question les processus par lesquels elle se ment à elle-même et cache à son entourage la violence de son amoureux. Au sujet du récit qu'elle fait à ses amies d'un voyage en amoureux, elle écrit : « Je fais savoir (je le pense) que c'est mieux que jamais. [...] je témoigne et je bonifie. Je romance, je glorifie. J'essaie de leur faire voir que notre amour est dans tous les petits détails. » (TP, p. 61) Ici, le discours de G** semble passer par deux voix différentes : celle qui veut sincèrement croire que sa relation est saine, et celle qui sait que le récit est trafiqué, intentionnellement magnifié. Peu à peu, les discours rapportés de l'amoureux se raréfient, le *je* cède de moins en moins souvent la parole au *tu*. En parallèle, la narration se retourne vers le cheminement intérieur de G**, que sa psychologue appelle « le chemin du détachement » (TP, p. 179).

La narration au *tu* fonctionne comme un aparté où la voix de G** peut s'exprimer au-delà des entraves de la violence psychologique exercée par son partenaire : comme pour la narratrice de Leduc-Primeau, il s'agit de l'espace où elle se retrouve et se considère elle-même. Pour G** aussi, le *tu* est essentiel. La place que son amoureux occupe dans sa vie et dans son rapport à elle-même est cruciale. Le livre est d'ailleurs traversé par l'image de l'alien de la série de films éponyme, parasite qui s'incruste dans le corps des humains et qui finit par les tuer. La protagoniste des films vit pendant un certain temps avec un embryon d'alien qui grandit en elle. Réfléchissant à ce personnage, G** écrit : « Ripley est la femme nouvelle, celle qui renaît, après la destruction. [...] Ripley, c'est la promesse de la reconstruction. [...] C'est l'idée même qu'on peut faire du parasite une de nos forces. [...] C'est la seule idée à laquelle je peux me raccrocher désormais. » (TP, p. 150) Comme Ripley, G** n'espère pas annihiler toute trace de son aliénation. En narrant au *tu*, elle trouve le moyen de répondre malgré les tentatives de l'autre pour la faire taire, pour la détruire : comme le personnage de Ripley dans *Alien*, elle transforme cette intrusion en force, à travers l'écriture.

Or, le destinataire du roman est toujours en vie, et il constitue un risque pour G** : il demeure possible qu'il reprenne une place dans le quotidien de la narratrice. Elle doit créer et maintenir une distance. Dans les dernières pages, elle évacue complètement le *tu*. L'une des dernières occurrences a lieu sous cette forme : « J'ai trouvé [...] une solution pour te laisser aller. Te laisser aller, pour que tu partes définitivement. » (TP, p. 218) Cette affirmation en elle-même me semble s'inscrire dans une disposition du *caring*. D'une part, G**, en laissant aller le *tu*, s'éloigne du risque qu'il constitue pour elle, elle

ne dit pas : pour te chasser, mais « pour te laisser aller ». D'autre part, un peu comme la narratrice de Leduc-Primeau, elle rend à l'autre son agentivité, sa part de responsabilité.

Quelques lignes plus bas, G** réitère : « laisser tomber, laisser partir ». Elle évoque encore une fois ce mouvement de laisser-aller, mais cette fois la phrase n'a plus de sujet, plus d'objet, comme si la narratrice prenait un pas de recul pour contempler ce processus qui se déroule en elle, l'envisageant un instant dans son universalité. L'effacement du *tu* n'est pas le triomphe du *je*, ni la disparition de toute autre subjectivité du roman. La narratrice laisse voir aux lectrices son travail exploratoire, elle essaie tous les pronoms, cherche à situer son expérience par rapport à d'autres subjectivités, la partage : « **Je** vais bien/ **Tu** vas voir/ **Il** n'est plus dans le portrait/ **Nous** sommes séparés/ **Vous** tous, s'il vous plaît, dites : / **Ils** ont l'air mieux maintenant. » (TP, p. 208, l'autrice souligne) La présence de l'autre est toujours manifeste dans cette exploration, et cet autre se trouve inclus dans la moitié des personnes énumérées. Avec la deuxième personne du pluriel, G** se tend vers le reste du monde, d'abord comme pour lui demander de valider son processus de guérison. Puis advient, significative, la transformation du *nous*. Dans les toutes dernières pages, le *nous* du couple, centré sur G** et son ex-conjoint, laisse la place à un *nous* inclusif, vivant, puissant, tourné vers le futur : « Peut-être que toutes les femmes sont des amazones. Peut-être que la vraie force réside dans notre manière de nous approprier le passé. [...] L'amazone, c'est le devenir. » (TP, p. 224) Ensuite, comme si elle avait trouvé ce qu'elle cherchait dans la collectivisation de son expérience, G** tourne son attention vers l'avenir et vers le chemin qui s'ouvre devant elle. « On continue », dit-elle, « on suit les traces de l'inconnu qui a marché là auparavant. » (TP, p. 224)

G** se situe et situe ses lectrices dans un désert métaphorique à la fois paisible et rude, puis emprunte la voix de Ripley pour annoncer qu'elle laisse tomber le récit : « “*This is Ripley, last survivor of the Nostromo... Signing off*” . » (TP, p. 225) Ainsi la fin du récit marque-t-elle l'aboutissement d'une démarche de redéfinition du sujet. Le *je* prend ses distances par rapport au *tu*, relativise sa subjectivité dans un *nous* étendu, indéfini, plus grand que la relation déséquilibrée dont elle est en train de se remettre. En même temps que G** reprend son chemin, forte d'un nouveau sentiment de responsabilité par rapport à elle-même, le *je* se fond dans l'universalité. Il semble alors que la lectrice est invitée, elle aussi, à se représenter le désert, à sentir combien elle est liée à ce *nous*.

Ainsi, Laurence Leduc-Primeau et Geneviève Morin, en utilisant l'interpellation comme dispositif narratif, racontent l'histoire de sujets profondément conscients de leur interdépendance. Même si les deux narratrices doivent apprendre les limites de leur responsabilité et trouver les moyens de prendre soin d'elles-mêmes, elles n'en concluent pas pour autant qu'elles

doivent se percevoir comme complètement indépendantes. En s'adressant à l'autre, elles se réapproprient leur parole et leur identité tout en tenant compte des transformations profondes qui découlent de leur relation. À travers ces amours et ces ruptures, elles ont appris à se considérer elles-mêmes en tant que sujets interdépendants. Suivant la théorie du développement moral proposée par Gilligan, il s'agit là d'un apprentissage essentiel du *care* : c'est cette prise de conscience qui permet la résolution du conflit entre égoïsme et responsabilité, et qui mène au troisième et dernier stade de développement du *care*. L'interpellation maintient la pierre angulaire de cet apprentissage au premier plan, affirme formellement le rôle déterminant de l'interdépendance dans leur constitution en tant que sujet. C'est ce dispositif qui permet au *je* à la fois de s'approprier sa responsabilité, son identité, et de reconnaître l'autre comme sujet à part entière, lui aussi responsable de lui-même.

Bibliographie

- GARRAU, Marie et Alice LE GOFF, 2010, *Care, justice et dépendance*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GILLIGAN, Carol, 1993 [1982], *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- LEDUC-PRIMEAU, Laurence, 2021, *Lettre à Benjamin*, Saguenay, La Peuplade.
- MORIN, Geneviève, 2022, *Traité de paix pour les femmes alien*, Montréal, Québec Amérique.
- ROSSO, Karine et Isabelle BOISCLAIR, 2018, *Interpellation(s)*, Montréal, Nota Bene.

Avec des contributions de

Juliette Bossé

Cindy Boudreault

Geneviève Gariépy

Anthony Lacroix

Marie-Pier Lamontagne

Marie-Hélène Nadeau

Rosalie Rhéaume

ISBN 978-2-925015-50-5



9

782925

015505