

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,
sous la coordination de Roxanne Roy



Collection Émergence
Tangence éditeur

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

La mémoire des mots :
de la théorie à la fiction littéraire

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.

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,
sous la coordination de Roxanne Roy



Collection Émergence
Tangence éditeur

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

ISBN 978-2-925015-00-0

Dépôt légal :
Deuxième trimestre 2019
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

© Tangence éditeur 2019
300, allée des Ursulines
Rimouski (Québec) G5L 3A1

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

Édition, révision et correction des épreuves : Joanie Lemieux et Valérie Provost
Coordination : Roxanne Roy
Composition, infographie et conception graphique : Édiscript enr.

Table des matières

- 9 Présentation
Roxanne Roy

I. Identité et fiction

- 15 L'espace comme élément d'intrigue : figures spatiales analogiques et personnages de doubles dans *Banc de brume* d'Aude
Joanie Lemieux
- 29 Désir et quête d'identité narrative dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston
Mylène Fortin
- 37 Pattie O'Green : une écriture de l'entre-deux
Valérie Provost

II. Entre faits et fiction

- 51 La poésie lyrique à l'ère post-factuelle : étude de l'ouvrage *Le guide des bars et pubs de Saguenay* de Mathieu Arsenault
Anthony Lacroix
- 59 De la fiction à la revendication : circulation des extraits de *Le procès de Jean-Marie Le Pen*
Anne-Marie Duquette
- 73 Amorce spectaculaire et rite initiatique dans *La Couturière* du Théâtre Bouches Décousues (2004)
Sara Thibault
- 79 Une satire québécoise : *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, ironie et structure paradoxale
Julien Chauffour

III. Filiation et incommunicabilité

- 97 Polyphonie narrative, incommunicabilité et fatalité dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* de Marie-Claire Blais
Mélitza Charest
- 107 Tuer le père et le fils : double meurtre dans l'œuvre de Jean Barbe
Andréanne R. Gagné

IV. Poétique et esthétique

- 119 « Qu'une fleur de l'air tenue par la terre » : la relocalisation
de l'habitation poétique entre Martin Heidegger et René Char
Francis Bastien
- 127 Engagement et relation esthétique ; étude de la complexité
dans une nouvelle de Virginia Woolf
Françoise Picard-Cloutier

Présentation

Roxanne Roy

Université du Québec à Rimouski

Cet ouvrage collectif est issu du 8^e colloque biennal 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 7 et 8 avril 2017. Sous la présidence d'honneur de l'écrivaine Louise Dupré, ce colloque, ayant pour thème *La mémoire des mots: de la théorie à la fiction littéraire*, a rassemblé près de 50 participant.e.s. C'est dans ce cadre convivial, propice aux discussions et aux échanges intellectuels, que les professeur.e-s et les étudiant.e-s de nos trois constituantes ont pu découvrir la recherche en émergence.

Les onze contributions réunies ici, choisies par le comité scientifique, ont été regroupées autour de quatre axes qui permettent d'aborder les divers liens unissant la fiction à la théorie littéraire. La première section, « Identité et fiction », s'ouvre sur la contribution de Joanie Lemieux qui étudie les manifestations du double du point de vue de l'espace et des personnages dans deux nouvelles oniriques tirées de *Banc de brume* d'Aude afin de voir en quoi cette dualité est constitutive de l'intrigue. L'article de Mylène Fortin porte sur la figure du personnage-écrivain dans le roman *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston. Prenant appui sur les concepts freudiens de Moi idéal et d'Idéal du moi, il examine les liens complexes qui se tissent entre la créatrice et sa création au sein de deux trames narratives qui témoignent de l'étroite intrication entre la mémoire et l'imaginaire. Valérie Provost s'intéresse au processus de construction du personnage et de l'univers fictionnel de Pattie O'Green dans *Mettre la hache — Slam western sur l'inceste*, et ce, tant dans la version papier de cette œuvre que dans le blogue dont elle est issue. Selon notre collaboratrice, la pratique autonarrative qui émane des versions virtuelle et actuelle des écrits de Pattie O'Green concourt à la création d'un monde possible où l'un des plus grands tabous de notre société peut être abordé sans censure.

La section « Entre faits et fiction » s'interroge sur la véracité des faits et des paroles rapportés dans les écrits. Dans son article, Anthony Lacroix relève les principales caractéristiques de l'ère post-factuelle puis constate que le changement de paradigme dans la conception des faits et de la fiction est également perceptible chez les poètes lyriques de l'extrême contemporain. Il se demande comment concilier le rôle de poète et celui de chercheur à l'ère post-factuelle en prenant pour objet d'étude *Le guide des bars et pubs de Saguenay* de Mathieu Arsenault, une œuvre hybride tenant à la fois de l'essai réflexif et du recueil de poésie. Anne-Marie Duquette met en regard le roman intitulé *Le procès de Jean-Marie Le Pen* de Mathieu Lindon, le procès pour diffamation intenté par le politicien Jean-Marie Le Pen contre le romancier ainsi que la pétition contre Le Pen, signée par 97 auteurs en appui à la cause de Lindon afin de comprendre la circulation des discours entre ces différents moments discursifs. Ce faisant, elle soulève l'épineuse question de la liberté d'expression et de création, et, plus largement, celle du droit de la fiction. La contribution de Sara Thibault porte sur *La Couturière*, un spectacle déambulatoire pour enfants conçu par Jasmine Dubé et Sylvie Gosselin. Elle met en évidence le rôle et l'effet de l'amorce spectaculaire sur l'engagement du jeune spectateur dans la représentation, grâce aux notions de liminalité, de rites de passage et de contrat spectaculaire. Pour sa part, Julien Chauffour étudie les traits formels et thématiques de la fiction satirique narrative dans *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles* de Nicolas Langelier. Il met au jour la prégnance de la structure paradoxale dans cette œuvre en montrant que la stratégie satirique mise en place par l'auteur repose essentiellement sur l'ironie, la parodie et la coprésence de genres littéraires.

Ce sont les enjeux liés à la filiation et à l'incommunicabilité qui retiennent l'attention de nos collaboratrices dans la troisième section. Mélitza Charest fait ressortir le statut problématique de l'instance narrative dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* de Marie-Claire Blais. On constate avec elle que ce roman, en apparence polyphonique, fait entendre une pluralité de voix condamnées à l'impossibilité de communiquer et au repli sur soi, ce qui conduit à un dialogisme négatif. Andréanne R. Gagné explique en quoi les trois derniers romans de Jean Barbe s'inscrivent dans l'axe de la défiliation propre au contexte littéraire postmoderne en étudiant la figure du père. Elle affirme que le parcours littéraire de Barbe ne témoigne pas de la mort de la littérature, mais plutôt de la mort de la littérature des fils en quête de paternité.

La dernière section est consacrée aux questions de « Poétique et esthétique ». Francis Bastien trace un parallèle intéressant entre la pensée de l'habitation poétique de Martin Heidegger et celle de René Char. S'appuyant sur les notions de séjour, de sacré et de Quadriparti, il souligne en quoi la poésie charienne approfondit et renouvelle la pensée du philosophe allemand. L'article de Françoise Picard-Cloutier, qui clôt le dossier, propose une étude esthétique de la nouvelle de Virginia Woolf « Moment d'être: les épingles de chez Slater n'ont pas de pointes ». À partir des travaux sur la complexité humaine d'Edgar Morin, il s'agit de comprendre comment et par quels

moyens l'auteure parvient à transmettre l'expérience vivante de ce moment d'être dans sa nouvelle.

C'est donc à une exploration de la littérature québécoise, canadienne, française, allemande et anglaise des xx^e et xxi^e siècles, envisagée du point de vue de nos jeunes chercheur·e·s, que cet ouvrage nous convie.

La tenue du colloque a été rendue possible grâce au soutien du Fonds de développement académique du réseau (FODAR). Je tiens à remercier Myriam Côté et Maude Huard pour leur aide précieuse lors de l'événement. Enfin, qu'il me soit permis d'exprimer toute ma gratitude à Joanie Lemieux et Valérie Provost, qui ont travaillé à l'édition, à la révision et à la mise au protocole du présent ouvrage. Leur dévouement, leur rigueur ainsi que leur générosité intellectuelle ont grandement contribué à la réussite de ce projet.

I. Identité et fiction

L'espace comme élément d'intrigue : figures spatiales analogiques et personnages de doubles dans *Banc de brume* d'Aude

Joanie Lemieux
Université du Québec à Rimouski

J'ignore où le train nous mène. Je sais qui j'étais, d'où je viens, mais je ne sais pas ce que je suis devenue.

AUDE¹

Affirmer que l'écriture audienne est marquée par la fragmentation tient presque de l'évidence. Paragraphes « si bref[s] qu'on se demande s'il[s] v[ont] nous mener quelque part » (BB, p. 15), personnages qui « se déf[ont] presque toujours² » : le morcellement, chez Aude, est récurrent et se présente sous de multiples formes. Dans le recueil *Banc de brume* ou *Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain*, publié en 1987, non seulement il est omniprésent, mais il joue un rôle important dans la cohérence globale de l'œuvre³. Empruntant souvent la forme d'une dislocation, d'une tendance à la brisure ou d'un éclatement visuel, on le retrouve aussi, parfois, sous des allures de dédoublement, qu'il s'agisse d'espaces présentés par paires ou encore de personnages de doubles que rencontrent les protagonistes. Or, il convient de se demander : ces dédoublements sont-ils toujours indépendants les uns des autres ou participent-ils de relations qui enrichissent d'autant plus l'intrigue ?

1. Aude, *Banc de brume* ou *Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain : nouvelles* [1987], préface de Christiane Lahaie, Montréal, XYZ éditeurs, coll. « Romanichels de poche », 2007, p. 39. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle BB, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. Michel Lord, « Aude. Les métamorphoses de la chrysalide », *Québec français*, n° 108, 1998, p. 82.
3. Il s'agit là de l'hypothèse développée dans mon mémoire de maîtrise (*Les trains sous l'eau prennent-ils encore des passagers?*, suivi de *Fragilité des espaces et fragmentation formelle* dans *Banc de brume* ou *Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain d'Aude*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 2015), dont quelques extraits sont repris ou reformulés dans cet article.

Dans notre étude consacrée aux diverses manifestations du double dans deux nouvelles tirées de *Banc de brume* d'Aude, soit « Les voyageurs blancs » et « La montée du loup-garou », nous exposerons d'abord quelques notions de géocritique, avant de faire un tour d'horizon des diverses occurrences du fragmenté et du multiple dans l'ensemble du recueil audien. Nous nous intéresserons ensuite à la présence dans le récit d'espaces seconds ou parallèles, à caractère onirique, qui apparaissent comme des décalques des espaces réels. Puis, nous aborderons la question des doubles physiques, ces personnages qui partagent de nombreuses caractéristiques avec les protagonistes, tout en étant dotés, par ailleurs, de compétences surnaturelles. Nous pourrions alors, enfin, aborder la notion de réversibilité entre cadre et personnage⁴ qui postule l'existence d'un lien symbolique fort entre les espaces mis en place dans la fiction et les actants qui y évoluent, puis étudier les liens entre espaces seconds et personnages de doubles dans les nouvelles proposées. En procédant ainsi, nous espérons mettre en lumière le rôle de ces dualités dans l'évolution globale de l'intrigue de ces nouvelles oniriques.

Étudier le texte par son espace

Les approches dites géocentrées occupent depuis quelques années un pan important des études littéraires. S'inscrivant dans la lignée des travaux de chercheurs phares, dont Kenneth White, à qui l'on doit le terme géopoétique⁵, et Bertrand Westphal, fondateur de la géocritique⁶, ces approches accordent aux espaces représentés en littérature une attention toute particulière.

Dans son article « Espace et narration : théorie et pratique⁷ », Fernando Lambert met en lumière la pertinence d'adopter un regard narratologique sur les espaces du texte. S'inspirant des acquis de la narratologie, et en particulier des catégories descriptives des temps narratifs chez Genette, il cherche à « établir [en ce qui a trait aux espaces] un appareil descriptif ayant les mêmes fonctions narratologiques, soit de caractériser l'espace et d'en dégager la figure d'ensemble dans un récit » (*EN*, p. 114). Il propose deux catégories, la figure spatiale et la configuration spatiale. La première, « ponctuelle et liée à un événement ou à une chaîne d'événements » (*EN*, p. 114), correspond aux différents lieux et espaces présents dans le récit. La configuration spatiale, elle, « a comme fonction de rendre compte de l'organisation de l'espace sur l'ensemble du récit » (*EN*, p. 114) : il est donc question ici de la disposition et

4. Pierre Tibi, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul Carmignani (dir.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'université de Perpignan, n° 18, 1^{er} semestre », 1995, p. 9-78.
5. Pour en connaître davantage sur cette approche de la création, on pourra consulter le site Internet suivant : *Institut de géopoétique* [En ligne], consulté le 13 janvier 2018, URL : <http://www.institut-geopoetique.org/fr/>.
6. Voir Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, et Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
7. Fernando Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-121. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *EN*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

de l'articulation des diverses figures spatiales inscrites dans le texte. Lambert propose une typologie pour classer les figures et les configurations. On parlera de figure spatiale *unique* si l'entièreté du texte se déroule dans le même espace, et de figures *multiples* s'il y en a plusieurs. Ces deux cas correspondent respectivement à une configuration *simple* et à une configuration *complexe*. Dans le cas des configurations *complexes*, l'arrangement des différentes figures est lui aussi catégorisé : ainsi, des figures peuvent être *enchaînées* si elles se suivent dans l'ordre logique d'un récit, *alternées* si la narration opère un va-et-vient entre deux ou plusieurs espaces, *enchâssées* lorsqu'elles se trouvent dans différents niveaux de récit et enfin *superposées*, dans les cas où une même figure revient plusieurs fois mais par le biais de différentes focalisations, permettant du même coup l'obtention de nouvelles informations sur la figure spatiale en question.

À la suite des travaux de Lambert, Christiane Lahaie, dans son ouvrage *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*⁸, ajoute à ces types l'agencement *analogique*, « qui surgit quand deux figures spatiales, consécutives mais distinctes, présentent une similitude notable (quant aux formes, aux couleurs, aux odeurs, etc.), la seconde répondant, tel un écho, à la première » (CMB, p. 56). Lahaie identifie également trois nouvelles catégories de figures : « les figures *fusionnées*, *projetées* [et] *dérivées*, résultant respectivement d'une fusion, d'une projection et d'une dérivation. » (CMB, p. 56) La *fusion*⁹ est obtenue quand la narration rend l'impression de deux espaces simultanés ; la *projection*¹⁰, elle, survient quand un espace imaginaire ou onirique est créé par le personnage, en parallèle avec l'espace premier ; la *dérivation*¹¹, enfin, « fait intervenir des figures spatiales fort partielles qui apparaissent et réapparaissent dans un même texte, sans qu'il soit pour autant possible de déterminer s'il s'agit d'un lieu récurrent ou une suite de lieux très semblables » (CMB, p. 56).

À l'aide de ces outils, l'étude des espaces dans *Banc de brume ou Les aventures de la petite fille que l'on croyait partie avec l'eau du bain* d'Aude, permet de mettre au jour la signifiante récurrence de l'éclatement, de la fragmentation et du dédoublement dans le recueil.

La fragmentation chez Aude

Depuis ses premières publications, dans les années 1970, si l'on fait fi des travaux de quelques chercheurs¹² — entre autres Michel Lord, qui la com-

8. Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine* (avec la collaboration de Marc Boyer, Camille Deslauriers et Marie-Claude Lapalme), préface de Bertrand Westphal, Québec, l'instant même, 2009. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CMB, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

9. Le terme est de Marc Boyer et emprunté par Lahaie.

10. Le terme est de Marc Boyer et emprunté par Lahaie.

11. Le terme est de Marie-Claude Lapalme et emprunté par Lahaie.

12. Je pense, entre autres, à Michel Lord, Agnès Whitfield, Christiane Lahaie, Marie-Claude Lapalme, Maude Déry, Pierre-Luc Asselin, Maude Huard et Camille Deslauriers.

mente dans plusieurs articles¹³ —, l'œuvre audienne demeure somme toute peu étudiée; à cause, peut-être, comme le suppose Agnès Whitfield¹⁴, de la «singularité» et de l'«étrangeté» de son écriture. Femmes élevées en serres pour le plaisir des hommes, femmes aux corps de verre ou de porcelaine qui éclatent en morceaux, femmes multipliées en quête d'une unité perdue: les exemples d'étrangeté de manquent pas, en effet, quand il est question des nouvelles audiennes, dans lesquelles les personnages doivent «viv[re] dans un univers à la limite du supportable¹⁵» et faire face à des épreuves qui les laissent souvent brisés, tant au sens métaphorique qu'au sens littéral.

Non seulement étranges, les univers où évoluent les personnages de *Banc de brume*, au sein desquels «les règles ne sont pas tout à fait celles du réel tel que nous l'envisageons¹⁶», sont aussi marqués par l'omniprésence de l'éclatement et du morcellement, que ce soit par le caractère friable des matériaux composant les éléments d'espace, l'aspect éclaté des décors ou encore par la présence de deux ou plusieurs lieux superposés mentalement par le narrateur.

La fragilité et le risque de brisure apparaissent également dans plusieurs nouvelles. Dans «Le cercle métallique», la narratrice est enfermée dans une cage de verre qu'elle s'efforce de fissurer — par l'apprentissage de la parole — pour pouvoir s'échapper. Dans «Les voyageurs blancs», une femme voyage à bord d'«un train de verre entièrement transparent» (*BB*, p. 39), quelques instants après avoir subi l'explosion d'un premier train, dont nous reparlerons plus loin. «Fêlures», quant à elle, raconte l'impossibilité pour une femme de réaliser son autoportrait, qui demeure, malgré son acharnement, toujours incomplet — chaque fois, un bruit de verre brisé accompagne le moment où elle réalise son échec, tout juste «quand [elle] ach[ève] de [s]'inventer» (*BB*, p. 92). Le dessin de la femme paraît condamné au morcellement: ici, «le corps [est] cassé[, à l]a hanche, où l'os affleure» (*BB*, p. 91); là, il apparaît tel «un puzzle troué dont [on devrait] trouver les morceaux manquants» (*BB*, p. 91); ailleurs, la narratrice compose son dessin «par touches» (*BB*, p. 92), agissant avec douceur, mais en vain: un sursaut suffit pour gâcher encore une fois l'autoportrait. Notons en outre l'utilisation répétée de phrases très courtes, qui se réduisent parfois à quelques mots, sans plus: «[M]on corps est apparu par fragments: d'abord l'arête d'une joue. La chute des reins. Un coude. Sans liens entre eux. Trois lieux discontinus. Trois taches.» (*BB*, p. 91) Il va sans

13. Entre autres: Michel Lord, «Aude: faire éclater les frontières du réel», *Lettres québécoises*, n° 124, 2006, p. 12-13; Michel Lord, «Aude. Les métamorphoses de la chrysalide», *Québec français*, n° 108, 1998, p. 79-82; Michel Lord, «Aude: de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire», *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 13, 1988, p. 73-76.
14. Agnès Whitfield, «De quelques nouvelles d'Aude et de Daniel Gagnon», dans Michel Lord et André Carpentier (dir.), *La nouvelle québécoise au xx^e siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 94, cité par Michel Lord, «Aude. Les métamorphoses de la chrysalide», art. cité, p. 79-82.
15. Michel Lord, «Aude: de l'enfermement circulaire à l'ouverture scripturaire», art. cité, p. 73-76.
16. Marie-Claude Lapalme, *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Réver le «réel»: l'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2010, p. 196.

dire que le choix d'un pareil rythme contribue encore davantage à l'effet global d'effritement présent dans le texte.

Dans la nouvelle « Crêpe de Chine », la fragmentation de l'espace prend plutôt la forme d'un éclatement géographique. La narratrice décrit l'Insulinde, le lieu où elle est venue pour se retrouver seule avec elle-même, comme « [u]n monde éclaté, émietté. Des centaines d'îles et des milliers d'îlots » (BB, p. 96). La « terre [y] est instable, tremblante. Volcanique » (BB, p. 96). Il s'agit d'un endroit marqué par la fracture et le morcellement, où tout est précaire. La narratrice parle d'une terre qui « s'est fracturée un jour, s'est effondrée sous le poids des sédiments » (BB, p. 96) : une autre occurrence de la fragmentation des espaces dans le recueil.

Mais le morcellement des espaces dans *Banc de brume* prend encore une autre forme : celle d'un dédoublement de figures spatiales, qui survient notamment par la présence de fusions et de projections. Quand la jeune protagoniste de la nouvelle « Les poupées gigognes », par exemple, rêve qu'on l'ouvre en deux avec une scie à plâtre, elle crée mentalement tout un espace intangible qui coexiste avec celui où, concrètement, elle est endormie. De ce fait, elle scinde son espace en deux pendant un moment, brisant ainsi l'unité de son univers spatial. Le même phénomène se produit dans « La gironde », où l'espace inventé par le personnage se confond avec sa réalité, ce qui provoque un effet de simultanéité spatiale correspondant à une fusion. Dans cette nouvelle, une infirmière a inventé un personnage pour distraire et consoler un patient en phase terminale : « [E]lle finit par lui inventer une compagne géante, telle qu'il la veut, telle qu'il puisse entrer tout entier dans son sexe et y être parfaitement confortable. [...] Il n'y entre que pour dormir ou lorsqu'il a mal, très mal, ou peur. » (BB, p. 47) La géante n'est pas qu'un personnage, puisque le malade dit aimer à se reposer à l'intérieur d'elle. Or, quand il affirme être en elle, son corps, lui, demeure couché dans le lit de l'hôpital. Il opère donc lui aussi, par le biais de la conjuration mentale d'un espace second, une scission de l'espace où il évolue, dont la dualité est certaine.

Qu'ils soient prêts à se rompre, morcelés ou autrement scindés, les espaces dans *Banc de brume* semblent demeurer, d'une nouvelle à l'autre, sujets à un éclatement qui prend de multiples aspects. Ils ne sont toutefois pas le seul élément à subir pareille fragmentation matérielle : c'est aussi le cas des corps qui, à de nombreuses reprises, présentent un caractère morcelé et friable, et font parfois l'objet de spectaculaires destructions, quand ils ne se dupliquent pas en de multiples copies aux similarités indéniables.

Dans « Fêlures », une femme cherche, par l'art, à « reproduire [s]on corps » (BB, p. 91) à tout prix, hantée par la crainte de « [s]'effacer, disparaître à jamais » (BB, p. 91). Ses tentatives se soldent toutefois par un échec fatal. À la fin de la nouvelle, sa peau se lézarde, se fissure et, avant longtemps, de fins éclats de verre se détachent de son corps qui s'effrite : « Je vis se défaire les osselets transparents de mes doigts. Ils firent un bruit de clochettes. / Puis il neigea doucement sur la table. » (BB, p. 93) La destruction corporelle est complète. « Rangoon ou L'imaginaire enclos » raconte l'histoire d'une femme qui

s'endort sur son lit d'hôtel, alors que l'homme qu'elle a invité à la rejoindre l'observe avec curiosité. Sa peau blanche et son immobilité lui confèrent « l'aspect d'une fragile figurine de porcelaine » (BB, p. 105). Elle dort pendant trois jours, au terme desquels l'homme, impatienté, lui jette une valise. La femme ne se réveille pas, mais éclate en morceaux : « Aussitôt que la valise la touche, la femme de porcelaine vole en éclats. Du ventre de la figurine en miettes, un chat s'échappe. » (BB, p. 107) Encore une fois, le corps est définitivement brisé.

Un autre cas de figure intéressant n'implique pas d'effritement spectaculaire, mais s'avère au contraire beaucoup plus subtil : il s'agit de l'étrange division de la femme dans « Soie mauve ». Comme le relève Camille Deslauriers dans sa thèse de doctorat¹⁷, une scission symbolique est occasionnée par une écharpe de soie portée en permanence par la mystérieuse femme, qui jamais ne paraît le cou nu. Son obstination est sans faille. Même quand le narrateur devient son amant, dans l'intimité d'une relation sexuelle, la femme refuse de retirer son écharpe. Et même au moment où, lors d'une baignade, l'eau « près de son oreille droite [...] [se teinte] de rouge » (BB, p. 58), ce qui alerte le narrateur, persuadé que « [l]e sang v[ient] de sous l'écharpe » (BB, p. 58), la femme s'enfuit sans découvrir son cou. Non seulement l'écharpe cache une blessure, mais en outre elle sépare symboliquement le corps de la femme en deux parties distinctes et donne l'impression d'en découper la tête. Il s'agit là, vraisemblablement, d'une autre forme de fracture, symbolique, cette fois.

Toutefois, ces occurrences du morcellement sont loin d'être les seules à affecter les personnages de *Banc de brume*. À plusieurs reprises, les corps, plutôt que de se briser en morceaux, donnent l'impression de se dupliquer en trouvant écho dans des doubles. Ainsi l'adolescente dans « La poupée gigogne » est-elle fascinée par des poupées russes qu'elle a vues au centre commercial. Le soir, elle rêve qu'« [o]n la coupe et [qu']on l'ouvre avec une scie à plâtre. [...] À l'intérieur se trouve une seconde Nathalie que l'on coupe et qu'on ouvre. Ainsi de suite, sans fin » (BB, p. 27). Ce cauchemar, récurrent, est très évocateur. Il implique une forme de fragmentation du personnage de Nathalie, qui, en rêve, se voit multipliée et reproduite à l'infini. Même quand elle est éveillée, Nathalie est hantée par l'image des poupées gigognes. Elle « se maquille dans les toilettes du centre commercial pour devenir la plus grande des poupées, celle qui renferme toutes les autres » (BB, p. 27), dans l'espoir de réunir toutes les facettes d'elle-même. « Elle ne sait pas combien elles sont [les autres poupées à l'intérieur d'elle]. Elles sont si nombreuses que Nathalie ne réussira jamais à trouver la dernière, la vraie, celle qui est au cœur. » (BB, p. 27) L'impossible unification de sa personne est sans contredit une forme de morcellement.

Dans « L'homme à l'enfant », les deux personnages principaux, un homme et une femme, font eux aussi la rencontre de doubles : il s'agit de

17. Camille Deslauriers, *Femme-boa (nouvelles), suivi de Le parcours initiatique de l'héroïne de nouvelle chez Aude et Esther Croft (essai)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2003, p. 192-199.

leurs enfants intérieurs, qu'ils portaient jusqu'alors en eux-mêmes. Désormais indépendants physiquement de leurs hôtes, le garçon et la fille extériorisés s'assoient dans un coin de la chambre conjugale. La femme confie : « Ils nous regardaient. J'ai eu honte. » (BB, p. 82) On devine que cette gêne est causée par la crainte d'ainsi exposer une partie aussi vulnérable de leur personne. Toutefois, cette apparition pousse les protagonistes à parler et, pour un moment du moins, les enfants « [vont] visiblement mieux. Parfois même ils ri[ent] » (BB, p. 83). La rencontre de ces personnages avec une facette aussi importante d'eux-mêmes, physiquement matérialisée sous leurs yeux, s'avère, encore une fois, une forme de dédoublement identitaire.

Bref, les corps humains dans *Banc de brume*, se révèlent, à l'instar des éléments d'espaces, marqués par la fragmentation, que ce soit par une grande fragilité — qui mène parfois à une destruction physique —, par une division symbolique du corps ou par la présence de doubles physiques qui témoignent de la difficile unité identitaire des personnages.

Des structures spatiales similaires

De toutes les nouvelles du recueil, « Les voyageurs blancs » et « La montée du loup-garou » gagnent à être étudiées sous un même éclairage puisque, malgré d'apparentes différences thématiques, elles comportent des structures spatiales, des personnages et des intrigues fortement similaires.

D'emblée, la nouvelle « Les voyageurs blancs » s'ouvre sur une figure spatiale insolite : « Je suis dans un train de verre entièrement transparent. Il ne compte qu'un seul wagon automoteur. » (BB, p. 39) La protagoniste, laquelle n'est jamais nommée, raconte, dans une analepse fragmentée en segments, comment elle est arrivée en ce lieu. Elle était à bord d'un « train ordinaire » (BB, p. 40), blessée par un échec amoureux, quand une femme l'a rejointe, affirmant qu'elle la cherchait. Puis, tout a basculé et, après une explosion, la protagoniste s'est retrouvée assise dans le train transparent, qui l'amène à traverser différents paysages. Elle descendra au dernier quai, celui qui donne sur le désert, affirmant : « C'est chez moi. » (BB, p. 46)

D'entrée de jeu, on constate la dualité des espaces. Les deux figures spatiales, celle du train ordinaire et celle du train de verre, s'inscrivent dans une configuration complexe. Leur agencement est analogique. L'espace dans lequel se retrouve la narratrice après l'explosion rappelle en effet, « tel un écho » (CMB, p. 56), celui dans lequel elle se tenait juste avant : dans les deux cas, la femme est assise dans un train en marche.

Toutefois, si le premier train était qualifié d'« ordinaire », « le velours des sièges [étant] élimé par endroits, [...] imprégné d'odeurs de tabac et couvert de poussière » (BB, p. 40), le second train, lui, porte des traces d'onirisme. Le matériau, d'abord, est hautement improbable : on concevrait mal un train de vitre sillonner les terres du monde réel. Les paysages qu'il traverse sont eux aussi marqués par l'étrangeté : « [N]ous avançons dans un tunnel ovoïde. Blanc aussi. Interminable. [...] Avant ce tunnel, c'était le noir. » (BB, p. 40) Si la chose n'est pas, en soi, impossible, elle évoque davantage le rêve que le

monde tel que nous le connaissons. Les deux trains apparaissent comme des espaces similaires, tout en étant fort différents, et laissent l'impression que l'espace onirique a été calqué sur l'espace réel, tout en se libérant des règles qui limitent ce dernier.

Dans la nouvelle «La montée du loup-garou», la narratrice, Catherine, reçoit des lettres d'une personne qu'elle ne connaît pas, mais qui elle, la connaît très bien. Ces lettres contiennent tant de détails intimes que quand leur auteure, Ujjala, demande à Catherine de la rejoindre, celle-ci, à la fois curieuse et affolée, accepte et prend la route. À la montée du loup-garou, où Ujjala l'attend, Catherine entre dans une maison où elle trouve des boîtes à ouvrir. Elles contiennent des poupées vivantes, «chacune représent[ant] Catherine à une époque différente de sa vie» (BB, p. 69). Elle les découvre une à une, jusqu'à ce que la dernière lui dise qu'elle «[l]'attendai[t]» (BB, p. 69). Ici encore, deux espaces similaires: deux maisons. D'une part, celle de Catherine, ordinaire et sans artifices surnaturels, et, d'autre part, celle d'Ujjala, sur la montée du loup-garou. Les figures spatiales apparaissent l'une après l'autre, en configuration analogique.

Tout comme dans «Les voyageurs blancs», le deuxième espace analogue, soit la demeure d'Ujjala, présente des caractéristiques étranges, plus oniriques que le premier. Dès la première lettre, l'adresse évoque chez la narratrice «des histoires que [s]a grand-mère [lui] racontait, des images de métiers à tisser, de collets, de lièvres raidis, des odeurs de laine et de fourrure» (BB, p. 61). Avant même d'y avoir mis les pieds, la narratrice construit la demeure d'Ujjala dans sa tête, une construction basée uniquement sur des intuitions, et lui appose déjà une aura d'étrangeté. Quand Catherine arrive à la montée du loup-garou, elle trouve une maison à l'allure encore plus saugrenue que ce qu'elle avait imaginé. Un sapin décoré de chandelles pousse au fond de la pièce, «relié au sol par ses racines» (BB, p. 69), et il est «plein de petits oiseaux blancs» (BB, p. 69), bien qu'il soit à l'intérieur. Qui plus est, «[u]ne fine neige tombe lentement du plafond» (BB, p. 69), un détail qui achève de faire de la maison d'Ujjala un lieu impossible dans le monde réel.

La deuxième figure spatiale de «La montée du loup-garou» s'inscrit dans un rapport d'analogie avec la première, tout en mettant de l'avant des caractéristiques qui l'associent à l'onirisme. En ce sens, le rapport entre les deux figures spatiales dans «La montée du loup-garou» est similaire à celui qui unit celles de «Les voyageurs blancs»: des figures analogiques, qui se répondent tout en différant de par leur attachement, plus ou moins lâche, à la vraisemblance. Par souci de clarté, nous référerons dorénavant à ces figures spatiales en tant qu'«espaces vraisemblables», pour désigner le train ordinaire et la maison de Catherine, et «espaces oniriques», pour faire référence au train de verre et à la maison d'Ujjala.

Les espaces ne s'avèrent cependant pas les seules composantes, dans ces nouvelles, qui semblent former des paires: c'est aussi le cas des personnages. Dans «Les voyageurs blancs», la narratrice se retrouve en compagnie de passagers aux allures de poupées de porcelaine. Dans cette nouvelle, plusieurs

personnages font écho à la narratrice. Comme le relève Marie-Claude Lapalme, « les autres personnages qui traversent la nouvelle, soit les passagers du train transparent, agissent [...] telles des mises en abyme de la narratrice et de la séparation qu'elle a vécue¹⁸ ». Ceci s'explique par le fait que ces passagers aussi ont subi une perte et doivent, comme elle, opérer une transition avant d'être libérés de leur souffrance. Toutefois, c'est dans le personnage de femme qui porte une valise qu'on trouve le double le plus clair de la narratrice. D'abord, elle reste le seul personnage, avec la narratrice, qui voyage successivement à bord de chacun des trains. Plus important encore, elle affirme être venue spécifiquement pour la chercher. Il devient évident plus tard que cette femme détenait des informations intimes sur la narratrice, cette dernière ne les ayant pourtant pas laissées paraître aux autres passagers, au contraire : la narratrice admet qu'elle « s'effor[ce] de [s]e maintenir dans [son] insensibilité » (BB, p. 41) pour ne pas qu'on remarque sa douleur. Qu'à cela ne tienne, la femme à la valise la reconnaît sans peine : « Elle avait l'air de savoir, c'est tout. » (BB, p. 42) L'inverse est aussi vrai, dans une moindre mesure, puisque la femme n'est pas étrangère à la narratrice, qui affirme dès lors : « J'avais l'impression de l'avoir déjà vue, de la connaître. Je pensais reconnaître entre autres son parfum peu commun. J'ai répondu à son sourire. » (BB, p. 41) Sans s'être déjà rencontrées, les deux femmes se reconnaissent et vivront ensemble la violente transition vers le train de verre. Pour ces raisons, il est possible de voir en ce personnage une sorte de double de la narratrice ; un double qui, cependant, comme dans le cas des espaces, est doté de caractéristiques qui débordent du cadre du réalisme. La femme à la valise semble détenir la connaissance des événements à venir, ainsi avoue-t-elle avoir eu « peur de ne pas [la] retrouver à temps » (BB, p. 42). De même peut-elle calmer la narratrice, quand celle-ci devient nerveuse, l'assurant que « [ç]a ne sert à rien » de s'affoler, pour ensuite ajouter : « N'aie pas peur. » (BB, p. 42) La femme paraît par ailleurs posséder une force étrange. Dès qu'elle touche la narratrice, se produit une formidable explosion : « Le train a volé en morceaux dans des bruits de métal. / Mes os ont craqué. Mon corps s'est ouvert, par le devant, de ma gorge à mon sexe. » (BB, p. 43) Pendant cette explosion qui déchire la narratrice, l'autre femme n'est pas blessée. Au contraire, « elle [reste] tout [l]e temps [que dure la transition], les mains posées sur [le] crâne broyé » (BB, p. 43) de la narratrice, renforçant cette image de double aux facultés surhumaines.

Dans « La montée du loup-garou », la figure du double s'impose d'emblée. Catherine reçoit des lettres de quelqu'un qui la connaît très bien, jusque dans ses pensées les plus intimes : « Beaucoup de détails relevaient de ma vie strictement personnelle, de mes façons d'être et d'agir lorsque je suis seule, de pensées intérieures que je n'ai jamais exprimées ouvertement. Aucun de mes amis ne me connaissait suffisamment pour m'écrire une telle lettre. » (BB, p. 62) Rapidement, Catherine suppose qu'il s'agit d'une femme,

18. Marie-Claude Lapalme, *Comme des galets sur la grève (nouvelles), suivi de Rêver le «réel» : l'espace dans la nouvelle fantastique onirique (essai)*, ouvr. cité, p. 209.

« [p]eut-être à cause des deux *a* contenus dans son nom, de l'écriture très fine et du propos » (*BB*, p. 63). Ces lettres éveillent en Catherine une gamme d'émotions, passant de la terreur qu'on la connaisse si bien à l'enthousiasme de « retrouv[er] en [Ujjala] quelqu'un de très cher » (*BB*, p. 63) perdu de vue depuis longtemps. Catherine est troublée par ces missives et leur auteur, et remarque d'étranges coïncidences les concernant — notamment le timbre sur les enveloppes d'Ujjala, où est représentée la même poupée que sur son propre papier à lettres, laquelle, ajoute-t-elle, est identique à celle qu'elle avait dans son enfance. Devant ce mystère, Catherine en vient à croire qu'« Ujjala [est] une sœur jumelle, [s]on double exact, de qui très tôt [elle] aurai[t] été séparée » (*BB*, p. 65).

Ainsi, tout comme dans « Les voyageurs blancs », « La montée du loup-garou » présente deux personnages intimement liés, qu'on peut lire comme des doubles, mais dont l'un — ici, Ujjala — présente des traits liés à l'onirisme. Quand Ujjala apparaît pour la première fois physiquement dans la nouvelle, son aspect ne trompe pas : « Dans sa main gauche, elle tient un masque blanc de plumes d'oiseau. / Lentement, elle se retourne. Elle porte une longue cape souple. Elle est pieds nus. Elle avance sans bruit. » (*BB*, p. 68) Pieds nus dans la neige, avec sa cape et son masque, Ujjala semble sortie d'un songe. Qui plus est, sa connaissance avancée des réflexions et des émotions de Catherine, alors qu'elles ne se sont encore jamais rencontrées, laisse entendre qu'Ujjala détient une compétence surnaturelle.

Dans les deux nouvelles, donc, des personnages se font écho : l'un, narrateur, est ancré dans le réel ; et l'autre, son double, est marqué par l'onirisme. Pour les désigner dans le reste de la démonstration, nous aurons recours aux mêmes adjectifs qui auront servi à distinguer les types d'espaces, et utiliserons « personnages vraisemblables » pour parler des narratrices et « personnages oniriques » pour parler de leurs doubles.

Rôle des structures spatiales dans l'intrigue

Nous l'avons montré, « Les voyageurs blancs » et « La montée du loup-garou » comportent chacune à la fois des espaces et des personnages se présentant en paires. Les éléments de ces paires, entre eux, entretiennent des relations similaires. Dans tous les cas, ils sont liés par des similitudes si fortes qu'ils semblent calqués l'un sur l'autre ; toutefois, l'un est assujéti aux craintes et contraintes du réel, tandis que l'autre appartient résolument à une dimension surnaturelle qui s'apparente à l'onirisme. Voyons maintenant comment s'organisent ces paires entre elles, c'est-à-dire comment, dans chacun des cas, les personnages et les espaces participent à l'articulation globale de l'intrigue, donnant à la structure spatiale des nouvelles un rôle qui, loin de se limiter à un simple décor, intervient directement dans le cheminement émotionnel des narratrices.

Remarquons d'abord que les quatre personnages (les deux narratrices et leurs deux doubles) s'avèrent chacun en parfait accord symbolique avec l'espace auquel il appartient. Cette identité n'a en soi rien d'étonnant : la

nouvelle, en tant que genre, favorise des jeux de permutation au plan du sens entre ses éléments. Le souci de concision des nouvelliers les pousse souvent à opérer des fusions entre certains éléments constitutifs du texte, pour ainsi le densifier en investissant les espaces d'un caractère symbolique susceptible de contenir de l'information sur les personnages.

Pierre Tibi, dans son article « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », souligne qu'

en raison de cette osmose — ou mieux, de cette *réversibilité* — cadre et personnage, dans la nouvelle, en viennent fréquemment à échanger leurs qualifications, de sorte que le lieu peut revêtir, dans la description, des caractères anthropomorphiques, tandis que l'actant humain peut, à son tour, recevoir les attributs d'un univers chosal¹⁹.

Cette frontière perméable entre les constituantes du texte permet de lire l'un tout en en dégageant certaines caractéristiques de l'autre et, de la sorte, amplifier l'intensité du texte tout en diminuant considérablement sa longueur.

Aussi les deux narratrices, personnages principaux, habitent-elles au début de leur récit un univers réel qui leur correspond. Puis, intervient dans l'histoire un personnage de double, marqué, lui, par des caractéristiques surnaturelles. Ce dernier provient, dans les deux cas, de l'espace analogique associable à l'onirisme. De plus — et c'est là le cœur de notre démonstration —, au moment où les personnages vraisemblables se dirigent vers l'espace onirique, ils acquièrent du même coup des caractéristiques nouvelles et amorcent un cheminement émotionnel impossible à faire au début du texte.

Dans les deux nouvelles, le déplacement des narratrices vers l'espace onirique se fait grâce au double, lequel tient à la fois le rôle d'un guide qui physiquement les pousse à se déplacer et celui d'un initiateur qui les accompagne dans leur parcours vers la guérison émotionnelle. Dans « Les voyageurs blancs », la femme à la mallette affirme être venue chercher la narratrice. C'est par son toucher qu'elle provoque, contre le gré de la voyageuse vraisemblable, leur déplacement vers le train de verre. Dans « La montée du loup-garou », Ujjala demande à Catherine de venir la rejoindre. Son insistance frôle carrément la menace : « [J]'ai décacheté l'enveloppe : un feuillet ! Ujjala ne voulait pas passer la Noël seule dans sa Montée Loup-Garou. Il fallait que j'y vienne. Sinon, elle mourrait. » (BB, p. 67) Catherine se sent obligée de partir, sans quoi Ujjala en perdrait la vie. Dans les deux cas, le double motive le départ de la narratrice, son passage d'un espace à l'autre.

De surcroît, dans les deux cas, ce passage ne se fait pas sans difficulté. La transition d'un train à l'autre, dans « Les voyageurs blancs », s'effectue dans la violence extrême d'une explosion. Une fois parvenue au train de verre, toutefois, la narratrice a retrouvé son corps intact. De là, elle peut poursuivre le voyage et observer les autres passagers. Catherine, quant à elle, doit conduire malgré les intempéries pour atteindre la montée du loup-garou : « [P]lus

19. Pierre Tibi, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », art. cité, p. 57 ; l'auteur souligne.

j'avance, plus les conditions se détériorent. La neige a épaissi. Les flocons se resserrent et tombent plus rapidement. Mes pieds et mes mains sont gelés. Je n'arrive plus à me réchauffer./ Tout est trop blanc, égal et silencieux. J'ai des hallucinations.» (*BB*, p. 68) Les doubles ne convainquent donc pas seulement les narratrices à les rejoindre dans un espace analogue à celui du départ; elles les obligent à se mettre à l'épreuve, à subir une transition pénible, voire traumatique, afin d'atteindre cet espace.

Par ce double, ou pour ce double, les narratrices traverseront physiquement une sorte de frontière qui maintenait distincts les mondes vraisemblable et onirique. Qui plus est, comme pour empêcher toute possibilité de retour, l'espace réel initial, qu'elles laissent derrière elles, doit faire face à l'anéantissement. Dans « Les voyageurs blancs », on l'a vu, le train « ordinaire » est détruit dans l'explosion qui fait passer la femme de son monde à celui, onirique, du train de verre. Dans « La montée du loup-garou », c'est la neige qui amène la narratrice à craindre l'effacement de son univers initial : « Au rez-de-chaussée, la neige bouche certaines fenêtres. À mon retour, la maison aura peut-être disparu. La ville aussi. [...] On a décrété l'état d'urgence à cause de la neige qui ne cesse de tomber. » (*BB*, p. 67) Cette destruction de l'espace vraisemblable préfigure celle des narratrices telles qu'elles étaient, et la renaissance à la fois physique et psychologique qui les attend.

En effet, la migration des narratrices vers l'espace onirique s'accompagne chez chacune d'une transformation instantanée. Cette dernière est d'abord physique. La narratrice de « Les voyageurs blancs » ne porte plus les mêmes vêtements qu'avant, mais une « longue robe de soie ample dont l'encolure, les poignets et l'ourlet s'ornent d'une broderie complexe et raffinée [affichant des] hiéroglyphes anciens, caractères d'une écriture étrangère, ou peut-être code plus secret » (*BB*, p. 39). Elle « ne ressent [plus] ni le mal ni la peur qui autrefois [lui] donnaient l'impression d'exister. Pourtant, [elle] existe » (*BB*, p. 39). La narratrice de « La montée du loup-garou », Catherine, subit quant à elle une métamorphose beaucoup plus spectaculaire : au moment de pénétrer dans l'espace onirique, soit la maison d'Ujjala, elle et son double échangent leurs corps. « Peu à peu, sans l'avoir cherché » (*BB*, p. 68), comme si elle ne contrôlait déjà plus tout à fait ses mouvements, Catherine rejoint Ujjala et la transition s'opère :

Nos corps se fondent un instant, transparents, puis se traversent. C'est moi maintenant qui la devance et l'entraîne vers cette maison sans porte. [...]

Mes pieds sont nus. La cape est à présent sur mes épaules.

Je me retourne. Catherine est restée sur le seuil. (*BB*, p. 68)

En un instant, Catherine devient physiquement Ujjala.

Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, ces transformations ne choquent ni n'effraient les narratrices. Au contraire, celles-ci s'adaptent immédiatement à leur nouvel espace. La narratrice de « Les voyageurs blancs » semble avoir enfin trouvé un calme qui contraste avec le trouble qui l'oppressait à bord du premier train, qu'elle posait en ces termes : « Le cœur m'élançait.

J'avais mal. Il ne fallait rien reconnaître de cette douleur.» (BB, p. 41) Or, elle affirme, après son passage vers l'espace onirique: «Lorsque j'ai refait surface [...], [j]e ne sentais rien. Je ne pensais à rien. [...] Je ne m'inquiétais pas d'être dans ce train avec ces gens [...]. Je n'étais plus crispée.» (BB, p. 43) Elle ne remet en question ni le véhicule impossible, ni l'explosion, ni le trajet hors du commun qui la mène par des paysages improbables. De la même manière, la narratrice de «La montée du loup-garou» accepte elle aussi sans les questionner les incongruités de l'espace qu'elle vient de pénétrer.

Ces changements physiques et cette acceptation sans limites de leur nouvelle réalité spatiale font écho à une autre transformation chez les narratrices, cette fois bien plus profonde et qui affecte directement l'intrigue: une fois l'épreuve traversée et l'espace onirique atteint, les deux narratrices peuvent aspirer à une guérison de leurs blessures émotionnelles. Dans «Les voyageurs blancs», la narratrice, qui vivait un deuil amoureux ou, comme elle le dit, avait reçu «un homme en plein cœur» (BB, p. 41), arrive à un état de paix suffisant pour descendre, dans cet univers symbolique qui est celui du train de verre, à une station en plein désert où elle se sent étrangement chez elle. Elle mentionne que l'homme est parti dans une autre direction, mais elle ne s'en soucie plus: la guérison est déjà bien avancée. Catherine, dans «La montée du loup-garou», trouvera quant à elle dans la maison d'Ujjala des boîtes contenant toutes les femmes et toutes les filles qu'elle a été. Elle les ouvre en commençant par la plus récente et va en régressant: «Un jour, à l'intérieur de la boîte qu'elle ouvrira, l'enfant aura dix ans./L'enfant dira: "Je t'attendais.»» (BB, p. 69) Aucun détail n'est donné sur les événements qui sont survenus quand elle avait cet âge, mais c'est là la dernière phrase de la nouvelle, qui ouvre à de multiples possibilités. Quelles qu'en soient les causes, toutefois, on comprend qu'une blessure a marqué Catherine à ce moment de sa vie, et que la fin de la nouvelle représente pour elle le début de l'acceptation ou, à tout le moins, une étape importante vers la guérison.

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons voir que les personnages de doubles non seulement soutiennent les narratrices dans leur cheminement, mais aussi choisissent pour le faire de transporter ces dernières dans un espace où les lois du réel ne s'appliquent pas et où le symbole occupe une place de choix. Considérant la perméabilité des éléments constitutifs du texte novellier et la possibilité qu'elle suppose de lire les personnages par leur espace et *vice versa*, il est possible d'avancer que c'est, dans le cas qui nous occupe, grâce aux libertés intrinsèques à cet espace second et onirique, calqué sur l'espace premier et vraisemblable, que les narratrices arrivent à se libérer de leurs propres limites. La narratrice de «Les voyageurs blancs» cherchait à se cacher, à fuir sa douleur dans le train de métal, mais une fois arrivée au train de verre, elle n'a plus peur; Catherine est surprise par les lettres, les questionne, leur attribue des auteurs, mais une fois dans la deuxième maison, elle ne questionne pas la neige qui tombe à l'intérieur ni le fait de se découvrir, elle-même, dans les boîtes. Tout se déroule comme si, en changeant d'espace, les narratrices avaient accédé à des zones d'elles-mêmes qui

leur étaient auparavant cachées ou qu'elles refusaient de voir, pour enfin leur faire face. Comme si elles avaient, en transitant vers une version de leur espace affranchie des limites du réel, atteint une version d'elles-mêmes affranchie des limites de leur peur. Fortes d'une liberté presque surnaturelle, elles parviennent, au terme de cette transition spatiale, à amorcer leur guérison.

En somme, l'éclatement chez Aude prend de multiples formes et affecte toutes les constituantes du texte, y compris les espaces et les personnages. Les destructions, explosions, brisures et effritements y sont nombreux, de même que les dédoublements de toutes sortes. Mais loin de se limiter à un seul effet de style, cette récurrence affecte de manière sous-jacente jusqu'à l'évolution de certaines intrigues, dont celles des nouvelles « Les voyageurs blancs » et « La montée du loup-garou ». Dans les deux cas, deux espaces fortement analogiques s'opposent par leur caractère soit vraisemblable, soit onirique. De même, deux personnages si proches qu'ils peuvent être considérés comme des doubles sont opposables par la vraisemblance ou l'onirisme de leurs caractéristiques. En définitive, c'est par le truchement du personnage onirique que les narratrices parviendront à atteindre un espace libéré des contraintes du réel, amorçant ainsi une guérison auparavant impossible.

C'est donc dire que la structure spatiale, dans ces deux nouvelles, sert bien plus que de simple cadre à l'histoire. Elle s'inscrit au cœur de l'intrigue et participe de son évolution, au même titre que les personnages, en délivrant ceux-ci des craintes qui les alourdissaient. En passant physiquement de la vraisemblance à l'onirisme, les narratrices *ne savent pas ce qu'elles sont devenues*. Néanmoins, elles parviennent enfin à une liberté dont elles n'auraient pu, au départ, que rêver.

Désir et quête d'identité narrative dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston

Mylène Fortin

Université du Québec à Rimouski

Introduction

Plusieurs œuvres contemporaines mettent en scène des personnages-écrivains qui réfléchissent plus ou moins directement sur la littérature en général et, plus particulièrement, sur la posture de l'écrivain qui travaille avec, dans, devant, voire contre sa propre création. Ces personnages-écrivains s'interrogent sur des notions problématiques étroitement liées à la création littéraire et aux enjeux qu'elle soulève, qu'il s'agisse par exemple de questionner la frontière entre fiction et réalité ou encore l'adéquation narrateur-auteur.

La figure du personnage-écrivain dans le roman *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston est particulièrement intéressante, notamment lorsqu'on examine les stratégies discursives qui témoignent de l'intrication de la mémoire et de l'imaginaire. Nancy Huston écrit d'ailleurs à ce sujet : « Nos cerveaux sont nos balais, nos traîneaux, nos ailes, nos buissons ardents, nos tapis volants, nos onguents, nos lampes d'Aladin... Il suffit de les frotter et — abracadabra ! — la réalité s'évanouit, pour céder la place à des images d'un réalisme stupéfiant¹. » Partant de là, nous postulons que le créateur n'invente pas, mais qu'il « frotte », remanie, pétrie, déplace, condense, reconfigure ce qui existe déjà en lui. Cette analyse portera sur le processus créatif en tant qu'il puise sa magie dans nos crânes, convoquant nécessairement des grands pans de l'inconscient et permettant d'accéder à une mémoire qui dépasse le souvenir conscient.

Le roman *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston comprend deux trames qui contribuent à faire apparaître les modalités d'intrication de la

1. Nancy Huston, *Instruments des ténèbres*, Montréal, Leméac, 1996, p. 199. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IT*, suivi de la page, et placés entre parenthèses dans le corps du texte.

mémoire en tant que ce qui relève du passé, du vécu, voire de l'origine de notre conscience et de la création, en l'occurrence sous forme d'un roman qui oblige nécessairement sinon une chronologie linéaire, du moins, pour citer *Instruments des ténèbres*, « une linéarité enrageante. » (IT, p. 38) Cet aspect de la création romanesque est au cœur des préoccupations exposées dans la première trame du roman de Huston présentée sous forme de journal de bord. Il semble que les choses à dire ou à écrire s'avèrent et concernent quelque chose qui est toujours déjà perdu. Tout se présente comme s'il s'agissait de dire ce qui précède les mots et l'avènement du « je ». Le mot « précède » doit faire l'objet d'une attention particulière ici. En effet, ce qui « précède » ne réfère pas strictement à une chronologie horizontale, mais aussi à une verticalité. Si notre origine concerne les tout premiers moments de notre vie, il faut voir aussi qu'elle nous constitue et détermine la manière dont on appréhende le monde, donc l'origine précéderait en quelque sorte chacune de nos perceptions.

Moi idéal et Idéal du moi

Les concepts freudiens de Moi idéal et d'Idéal du moi paraissent tout indiqués pour mettre en lumière les liens complexes qui lient la créatrice (c'est-à-dire le personnage-écrivain dans *Instruments des ténèbres*) à sa création, et ce, par le biais de deux trames narratives distinctes. Anne Élane Cliche écrit que

Freud distingue l'idéal du Moi — qu'il place dans les idéaux de la culture — du Moi idéal qui désigne ce qui nous tire vers l'origine, vers une jouissance archaïque, autoérotique, qui nous a constitués en quelque sorte et au commencement comme la chose de l'Autre, assujettie à son désir, chose rêvée et chue du corps maternel pour incarner cette part du rêve, pour habiter tant bien que mal cette place ouverte par sa demande. Le Moi idéal désigne cette mémoire d'un réel impossible à rejoindre, cette consistance où se sont incarnées ma reconnaissance et ma réponse au désir de cet Autre dans lequel je me contemple. [...] L'imaginaire, à ce titre, est un leurre, mais un leurre constitutif, voire « authentique » : première identification à l'appât du désir².

Selon la théorie lacanienne, on est dans le réel quand on est dans le ventre de notre mère, parce qu'il y a alors continuité entre le dedans et le dehors. Le Moi idéal est celui de la toute-puissance infantile, alors que le bébé coïncide avec son propre idéal, voire avec le réel. Le « je » n'existe pas encore, « je » ne pilote pas. La relation entre le premier moi de l'enfant (Moi idéal) et le second moi, c'est-à-dire celui qui se construit ultérieurement (Idéal du moi) est complexe. Il ne s'agit pas bien sûr de se prétendre psychanalyste ou encore de faire une psychanalyse des personnages et encore moins de l'auteur, mais plutôt d'observer dans le texte les manifestations qui font écho aux notions psychanalytiques d'Idéal du moi et de Moi idéal en tant qu'elles génèrent une tension particulière, semblable à la dynamique qui unit et dissocie les deux concepts.

2. Anne Élane Cliche, « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 240.

En effet, l'Idéal du moi est construit ultérieurement sur le Moi idéal et c'est sous la forme de l'Idéal du moi que le sujet tend à reconquérir les toutes premières satisfactions narcissiques que l'on peut attribuer au Moi idéal. Ce dernier fait figure de noyau dur et de trou. C'est notre paradis perdu. Il s'agit d'une béance avec laquelle on doit transiger. Et puisque ce paradis correspond à tout ce qui précède l'avènement de notre conscience en tant que sujet capable de construire du Sens³, on peut croire qu'il faille s'abandonner de manière radicale si l'on souhaite regagner une parfaite plénitude. La présente analyse s'efforce d'observer comment l'énonciation bute sur cette béance fondatrice afin de voir ce qu'un tel trou-noyau empêche et permet de dire.

Il est judicieux de mettre en relief les forces qui paraissent tirer le sujet de l'énonciation vers le passé, le non-séparé, l'enfance innocente, avant l'avènement de la conscience et du désir. À cet égard, la narratrice Nad(i)a dans *Instruments des ténèbres* évoque « la lame froide sous la peau⁴ ». Cette image d'une blessure qui déchire le sujet témoigne d'un sentiment de décalage entre soi et le réel. L'écriture porte la trace d'un processus de création qui tire le sujet, dans un même élan, vers un passé immémorial, mais aussi vers l'avant, comme en témoigne la trame du roman en train de s'écrire.

Dans son essai intitulé *L'espèce fabulatrice*, Nancy Huston fait ressortir la narrativité et le récit comme étant le propre de l'humain. Notre aptitude à créer du Sens avec un grand S — ce sens correspondant à « signification et direction » (*L'EF*, p. 14), comme le spécifie Nancy Huston — se fait parallèlement à la construction du « je ». Cela explique le peu de souvenirs que nous gardons de la petite enfance :

Pas de souvenirs de la petite enfance car pas encore de soi sur qui accrocher des fictions. Notre façon d'enregistrer le monde était alors si différente qu'elle est devenue pour nous, adultes, illisible. On ne peut que la deviner à travers les traces fugitives qui en remontent : rêves, œuvres d'art, maladies mentales. (*L'EF*, p. 25)

Si les toutes premières expériences de l'enfance ne figurent pas parmi les souvenirs lisibles, on peut tout de même les *deviner*, les appréhender autrement, puisqu'elles remontent parfois sous forme de « traces fugitives ». Ainsi l'œuvre d'art, le texte littéraire dans le cas qui nous intéresse, porterait la voix immémoriale de la petite enfance, non sans rappeler la notion freudienne de *traces mnésiques*⁵, notion éclairante quant au fonctionnement de la mémoire qui,

3. Dans *L'espèce fabulatrice*, Huston écrit : « Nous seuls percevons notre existence sur terre comme une trajectoire dotée de sens (signification et direction). Un arc. Une courbe allant de la naissance à la mort. Une forme qui se déploie dans le temps, avec un début, des péripéties et une fin. En d'autres termes : un récit. [...] Le récit confère à notre vie une dimension de sens qu'ignorent les autres animaux. Pour cette raison je mettrai dorénavant, à ce sens-là, une lettre majuscule. » Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2008, p. 14-15. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *L'EF*, suivi de la page, et placés entre parenthèses dans le corps du texte.

4. Nancy Huston, *Instruments des ténèbres*, ouvr. cité, p. 46, 102 et 127.

5. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse* [1920], Paris, Payot, 1984, p. 31.

comme une ardoise, efface certaines expériences mais seulement en surface, puisque des marques demeurent inexorablement inscrites en profondeur.

Le roman *Instruments des ténèbres*

Instruments des ténèbres présente deux trames qui s'alternent. La première est intitulée *Carnet Scordatura* et correspond au journal de bord de la narratrice-écrivaine Nad(i)a. Cette dernière biffe l'I de son prénom le temps de l'écriture de son roman, roman qui correspondra à la seconde trame. Le « I » en anglais correspond bien sûr au Je⁶, ce qui n'est pas anodin. En effet, Nada emprunte, le temps de son projet d'écriture, la posture du « rien », celle qui n'a pas de « je », de manière analogue à l'enfant (ou plus précisément de l'*infans*⁷) qui n'a « pas encore de soi sur lequel accrocher des fictions ». Le journal de Nada se présente sous forme de discussion entre la narratrice et ce qu'elle appelle, non sans rappeler le daimon de Socrate ou encore et le pacte faustien, son *daimôn*. Pour Socrate comme chez Huston, le dialogue entre le moi et une instance intérieure qui s'apparente à la voix de la conscience apparaît comme un chemin obligé vers l'ultime connaissance de soi-même. Bien sûr, cette instance a tôt fait de réclamer son dû et ne révèle ses secrets qu'en échange d'une part intimement liée à l'identité : l'« âme » ou, pour ainsi dire, le moi.

La seconde trame correspond au roman que Nad(i)a est en train d'écrire et qui s'intitule *Sonate de la résurrection*. Cette trame relate le destin tragique et supposément authentique des jumeaux Barbe et Barnabé ayant vécu trois siècles plus tôt. Si le lien entre les deux trames est mystérieux pour la narratrice, il est toutefois clair que l'écriture de son roman suscite et exige un ancrage dans l'intime :

Va savoir pourquoi, pour affronter ce sujet, j'ai besoin de remonter trois siècles en arrière. J'allume des bougies, fais brûler de l'encens... c'est absurde. On dirait que j'essaie de recréer l'atmosphère étouffante des messes dominicales de mon enfance. (*IT*, p. 23)

On voit ici se dresser un lien obscur entre l'histoire à raconter (le roman dans le roman) et le « sujet » à affronter. Le roman que Nad(i)a écrit sous nos yeux se présente comme une espèce de passage obligé pour affronter un sujet qui concerne la narratrice, c'est un détour par lequel Nad(i)a la romancière « affronte » une partie d'elle-même qui demeure inconsciente.

Le terme « affronter » évoque le combat, comme si l'écriture ici constituait une arme, voire un *instrument*, pour convoquer ce terme pour le

6. « Quant au I, c'est la lettre de l'identité et, en anglais, langue de la protagoniste d'*Instrument des ténèbres* de Nancy Huston, du pronom personnel "I". C'est précisément cette marque de subjectivité élémentaire qui fait défaut à Nadia; s'amputant de son "i", de son moi, elle se fait appeler Nada, "rien" en espagnol. Récupérer à la fin la lettre perdue, c'est se retrouver sujet parlant; c'est aussi retrouver le regard, et par conséquent la pensée ("eye"). Une lettre fait donc toute la différence ». Lori Saint-Martin, « Histoires de voyelles », *Postures*, Dossier « Voix de femmes de la francophonie », n° 5, 2003, p. 14.

7. Dans le registre psychanalytique, le terme *infans* désigne l'enfant lorsque ce dernier n'a pas encore acquis l'usage de la parole. Rappelons que l'usage de la parole est nécessaire à la formation de Sens tel que l'entend Huston.

moins évocateur dans le cas qui nous intéresse. De plus, on peut se demander si la narratrice est l'instrument des ténèbres, qui agissent sur elle, la pilotent, la soumettent, ou encore si ce n'est pas plutôt elle qui utilise les ténèbres en se créant un personnage de démon, son *daimôn* qu'elle s'approprie comme un *instrument* et qui l'accompagne dans l'écriture comme la voix d'un *alter ego*.

Incipit et excipit: abandon et réappropriation du « je »

En comparant l'*incipit* et l'*excipit*, on peut voir le parcours de la création depuis l'abandon de l'identité le temps de l'écriture, jusqu'à la réappropriation progressive de ce « je » qui culmine à la toute fin. Il s'agit alors d'un « je » métamorphosé, débarrassé de la haine et porté par un sentiment d'allégresse. Le livre commence ainsi : « Fin de l'été. Je note cela. Mais j'ajoute aussitôt : la nature, je m'en fous éperdument, je n'ai jamais collectionné de feuilles [...]. Tout de même, je suis polie. Quand les femmes du voisinage me montrent en soupirant fièrement leurs nuages bleus et roses d'hortensias, je ne les gifle pas. » (*IT*, p. 9) À l'opposé, à la fin, alors qu'elle a repris son identité, Nad(i)a affirme qu'il n'y a « [p]lus de place pour la haine. » (*IT*, p. 250) Puis, elle confie à son *daimôn*, personnage qu'elle a créé mais dont elle n'a désormais plus besoin, l'invitation qu'elle a eue d'un monsieur : « Je les ai séchés [les hortensias] tête en bas, et le résultat est surprenant. Tons de rouille, lie-de-vin, perle de bruyère. Vraiment, il faut venir voir ça. Vous n'êtes jamais entrée dans ma maison. J'aimerais vous garder à dîner, si vous avez le temps. » (*IT*, p. 251) Cette finale laisse pressentir une Nad(i)a significativement transformée et désormais prête à entrer en relation avec l'environnement, la nature, la beauté, les autres, un homme, et aussi, surtout, avec son histoire personnelle porté par le « I ». Il est important de dépasser l'aspect psychologique dont témoigne son changement d'humeur pour se pencher sur les enjeux concernant la manière d'appréhender le réel. Au début, Nad(i)a déteste la nature : « La nature est muette. C'est moi qui nomme. [...] Le monde [...] est une cause perdue, dépourvue de sens. Le sens, c'est moi qui le fabrique. » (*IT*, p. 10 et 12) La posture ici en est une de contrôle, voire d'engendrement. La révolte qui surgit devant cette nature muette s'oppose au calme de la fin devant une nature tout aussi muette, mettant en relief le changement de perspective, tout intérieur, qui s'est opéré.

Le refus du « je » est aussi refus de l'Autre, car « je » est nommé avant d'être en mesure de parler. En ce sens, l'abandon du « je » est aussi arrachement à l'Autre, à son histoire, à ses ascendants. Dans un essai, Kateri Lemmens évoque une tentative d'autoengendrement de la part de la narratrice :

Baptisée Nadia, la jeune écrivaine, après un avortement, s'était elle-même renommée Nada afin de souligner le rien, le néant (le nada, nothing), le vide qui la constitue afin de s'autoengendrer comme créatrice toute-puissante. Comme si en s'auto-baptisant (comme on nomme un personnage), on niait alors ce qui nous lie à notre histoire familiale et le pouvoir que cette

histoire peut avoir sur nous (on est plus fort que la fiction de sa famille, on se réinvente)⁸.

La fin du roman correspond aussi à la reprise du «I», du «je» de Nad(i)a. C'est à ce moment que la narratrice abandonne son *daimôn*. La trame narrative essentiellement composée du dialogue entre la narratrice et le personnage du diable a permis de faire apparaître la complexité du processus d'écriture qui plonge la créatrice dans des zones insoupçonnées de l'intime par le détour, si l'on veut, de l'élaboration romanesque. En l'occurrence, Nad(i)a en vient à parler d'un avortement plus marquant que les autres qu'elle a pu subir (car elle affirme en avoir vécu plusieurs), celui-là ayant été fait assez tardivement pour qu'elle puisse connaître le sexe du fœtus. La narratrice se questionne : comment se fait-il que l'émotion la gagne devant les événements qui concernent le personnage de son roman, la petite Barbe ayant vécu trois siècles plus tôt, alors qu'elle demeure incapable de pleurer son propre fils ? Ainsi se tisse le lien entre le personnage de la créatrice qui converse avec son *daimôn* et sa création, c'est-à-dire la trame intitulée «Sonate de la résurrection» et correspondant au roman dans le roman, alors que la narratrice-créatrice doit en quelque sorte régler des comptes avec elle-même par le biais du *daimôn* afin de poursuivre l'élaboration de son projet romanesque.

Il faut voir que la narratrice n'écrit pas *dans le but d'«affronter»* autre chose ou qui que ce soit. C'est au fil de l'écriture que s'esquissent des ombres qui deviennent peu à peu visibles. Si la narratrice abandonne son I, son «je», elle ne peut toutefois pas se soustraire à elle-même, son «moi» demeure, elle se bute donc à elle-même en tant que conscience construite à l'image d'une lunette constitutive à la fois opacifiante et révélatrice, à la fois tournée vers soi et vers le monde. Aussi, l'abandon de l'identité témoigne d'un aspect non négligeable de l'écriture qui concerne un moi avec lequel «je» ne coïncide pas, s'inscrit dans un registre particulier et trouve sa source dans l'inconscient, comme le soulève Nad(i)a quand elle relate une fulgurante crise de rage déclenchée devant son conjoint s'étant permis de commenter une critique de son travail : «il n'avait aucune idée de ce que c'était que de tirer des choses de ses propres entrailles, des ténèbres fourmillantes de l'inconscient... Je ne sais plus ce que j'ai dit, des insanités, peu importe, j'étais toute livrée à la jouissance de ma rage, la jouissance de lui faire mal.» (*IT*, p. 176) Toujours à propos de cette jouissance à faire mal, Nad(i)a questionne son *daimôn* : «Oh, *daimôn* ! Est-ce la même qui me possède quand je fracasse des verres et quand j'écris des livres ? » (*IT*, p. 177) La rage ici se présente comme une jouissance à laquelle «je» se livre, s'abandonne. Jouir comme écrire, n'est-ce pas laisser son «je» être possédé par une force irrésistible et ténébreuse ?

8. Kateri Lemmens, «Une touche sur le piano de Hölderlin : jeu et création dans *Vérité et méthode* de Hans Georg Gadamer et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston», dans Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Le surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 44.

Le diable et le bon dieu

Pour poursuivre dans le registre de l'obscurité, la manière dont sont présentées les figures du diable et du Dieu dans le roman de Nancy Huston est particulièrement évocatrice. « Le diable, comme chacun sait, est "l'autre" » (*IT*, p. 19), remarque-t-on. Le diable correspond à ce qui fend, ce qui transporte. Le diable est ouverture, il donne du jeu et permet la création, l'écriture. Nad(i)a ne tarit pas d'éloges pour le Malin. Elle aime ce qui bouge, se réécrit et crée, en opposition à Dieu :

Dieu est lumière : pure, impitoyable, aveuglante, alors que le Prince des ténèbres se nomme... Lucifer. Là encore, le diable est double, oxymoron, mariage de contraires. Fourchu et fourbe. Moi aussi j'ai besoin du dédoublement, de la duplicité. Pas de vision sans division. Je ne cesse de comparer, combiner, séduire, traduire, trahir. J'ai le cœur et le cerveau fendus, comme les sabots du Malin. (*IT*, p. 20)

Dieu a l'esprit littéral. Il déteste les métaphores parce qu'elles vous conduisent quelque part. Métaphore veut dire transporter et, de même, diaboléin veut dire jeter à travers, le diable nous jette à travers, nous conduit d'ici jusque-là. Dieu, Lui, reste planté sur Son trône à nous fixer de Son bienveillant regard grave et vide. Avec Lui, on ne peut aller nul part. (*IT*, p. 19)

Dieu précède, dirait-on, le langage, il est réel pur, il s'apparente au Moi idéal en tant que paradis perdu. Ainsi, la narratrice constate : « Tout est traduction désormais. Mes livres sont des traductions, par exemple : des tentatives maladroitement bâclées, pour retranscrire ce que m'a révélé mon *daimôn*. L'original n'existe pas. L'original est comme le paradis : perdu par définition. » (*IT*, p. 172) On lira aussi :

Le roman est d'une linéarité enrageante. Imagine-t-on Dieu en train de fabriquer Adam comme les enfants jouent au pendu : d'abord la tête, ensuite le cou et les épaules, puis un bras, puis l'autre ? Ou en train de créer une galaxie étoile par étoile ? Même la création telle que la genèse la décrit est absurdement laborieuse, absurdement humaine : le premier jour il fit ceci, le deuxième jour cela... grotesque ! (*IT*, p. 38-39)

Écrire, c'est chercher « l'original » (le Moi idéal en tant que réel pur) par le biais de l'Idéal du moi aux prises avec le temps, le Sens, le « je », la « linéarité enrageante », la conscience, le langage. En revanche, le rêve s'oppose à la « linéarité enrageante » du roman :

Au réveil ce matin — encore, encore — cette sensation de perte. Dans mes rêves, des passages entiers de la *Sonate de la Résurrection* m'apparaissent, mais s'évaporent avant que je n'aie pu les capter par des mots. Quand je m'installe à mon bureau le travail est si lent et si maladroit que j'ai l'impression de déplacer des sacs de ciment, alors que dans mon sommeil les thèmes tournoient et s'entrelacent telles des ballerines sur la scène... (*IT*, p. 38)

Le contraste entre la légèreté et la grâce des images dans le sommeil et leur lourdeur et leur maladresse à l'état de veille oppose l'immersion dans le réel

pur, qui évoque la toute-puissante infantile, à l'écrit qui, lui, contraint, voire emprisonne. Ce contraste fait également écho à la forme du roman qui nous intéresse. Si au début Nad(i)a est haineuse et lourde, à la fin, elle tournoie, légère comme une fleur. Elle a retrouvé son « je », mais un « je » plus lumineux, libéré par la lumière que l'activité créatrice y a projetée. Peut-être la plaie due à « la lame sous la peau » s'est-elle un peu refermée, peut-être que la fissure a permis au fiel d'être évacué, que la *Scordatura* — la discordance — laisse enfin place à un peu d'harmonie?

La discordance : Instruments (outil ou pantin?)

On l'aura deviné ou entendu, la musique est un aspect non négligeable du roman *Instruments des ténèbres*. La narratrice va même jusqu'à affirmer : « L'instrument désaccordé, c'est moi. » (*IT*, p. 22) Ce sentiment de décalage fait écho à la posture de l'écrivaine qui plonge inévitablement dans l'intime pour écrire son roman à propos du destin tragique des jumeaux Barbe et Barnabé. La sensation d'être en avance ou en retard sur soi-même se présente aussi dans les observations de la narratrice. Nad(i)a constate qu'elle ne vit pas dans l'instant alors qu'elle aperçoit deux jeunes femmes. Elle les observe, commente : « O, elles étaient là ! Elles étaient là et moi non, je ne l'avais jamais été » (*IT*, p. 106). Cette brisure perçue entre soi et l'instant crée un écart, la créatrice est « désaccordée ».

Les « instruments des ténèbres » apparaissent tantôt comme force agissant sur l'individu-pantin, qui se trouve alors à la merci de déterminismes obscurs. À l'inverse, les ténèbres en tant qu'instruments se retrouvent dans les mains de celle qui écrit et cherche parmi les mots autant d'outils pour tirer de ses « entrailles fourmillantes » quelques lambeaux de vérité.

Conclusion

Tout compte fait, la création dans le roman de Huston sollicite inévitablement l'intime jusqu'en ses zones qui dépassent le souvenir conscient ainsi que toute espèce de volonté. La création témoigne d'un passé immémorial pourtant bien présent dans l'appareil psychique. On peut légitimement avancer que le « rien », Nada, n'est pas rien. Tout comme l'oubli ou le paradis perdu, le rien de Nada *est* perte, béance et correspond à ce qui se trouve toujours déjà ailleurs. « Rien » est une posture qui sollicite un « moi » insaisissable, un moi « balai magique ». « Rien » constitue l'essence de l'individu créateur qui, retourné comme un gant, abandonne inéluctablement une partie de lui pour en laisser parler une autre : cette part d'inconscient portant une vérité qui, si elle ne peut s'écrire littéralement, ne peut pas non plus ne pas s'écrire.

Pattie O'Green : une écriture de l'entre-deux

Valérie Provost

Université du Québec à Rimouski

Mettre la hache. Slam western sur l'inceste de Pattie O'Green est une œuvre difficile à classer. Qualifiée d'autofiction par plusieurs et parfois même de témoignage, on peut la retrouver indifféremment dans les sections « romans » ou « poésie » des librairies, ainsi que le mentionne l'autrice¹. Cette résistance à la catégorisation se complexifie davantage lorsqu'on considère le fait que *Mettre la hache*, une œuvre publiée aux éditions du remue-ménage, émane d'une démarche d'écriture qui a évolué en marge du milieu littéraire, sur un blogue. Cette plateforme a en effet été, pour l'autrice, un lieu déterminant et essentiel à la réalisation de son œuvre : un espace libre de création, qui a éventuellement mené à la publication par des institutions — même si cela n'était pas son objectif premier.

Un rapprochement peut ainsi être fait entre le blogue et l'écriture épistolaire, une pratique qui oscille, elle aussi, « entre littéraire et ordinaire² », pour reprendre les mots de Marie-Claire Grassi. Ce lien est d'ailleurs souligné, de manière plus ou moins explicite, dans les écrits récents de plusieurs chercheurs et chercheuses, que ce soit Philippe Lejeune, qui qualifie le blogue de mélange entre le journal et la correspondance³; Kathleen Fitzpatrick, qui fait le lien entre le blogue et les premières formes de romans, dont le roman

1. Voir Pattie O'Green, « Trouver sa voix : petit guide pratique pour cesser de crier tout bas », *Pattie O'Green* [En ligne], mis en ligne le 11 novembre 2018, consulté le 17 novembre 2018, URL : <https://patty0green.wordpress.com/2018/11/11/trouver-sa-voix-petit-guide-pratique-pour-cesser-de-crier-tout-bas/>
2. Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 4.
3. Voir Philippe Lejeune, « L'autobiographie et les nouveaux outils de communication », conférence prononcée dans le cadre des Journées de rencontre régionale Rhône-Alpes de la XVIII^e Semaine de la langue française et de la francophonie, Lyon, 6 octobre 2011, consulté le 2 octobre 2016, URL : <https://www.autopacte.org/nouveauxoutils.pdf>.

épistolaire⁴; ou encore Benoît Melançon, qui associe l'interaction que sous-tend le blogue avec le dialogue intrinsèque à la correspondance⁵. À ces similitudes, nous ajouterons que la pratique du blogue et celle de la correspondance ont aussi en commun d'être extrêmement démocratiques. Accessibles à quiconque sait lire et écrire⁶, elles opèrent en marge des institutions et donnent ainsi l'occasion à un plus grand nombre de personnes de vivre une expérience d'écriture et, surtout, d'être lues.

Au Québec, les deux dernières décennies ont vu la publication de nombreux livres papier qui dérivent de contenus de blogues⁷. Cela témoigne sans conteste d'un intérêt du milieu de l'édition pour des pratiques d'écriture moins conventionnelles, qu'on doit cependant prendre soin de considérer en elles-mêmes, et non comme une simple voie d'accès au milieu littéraire, contrairement à ce que semble suggérer Brigitte Diaz dans son ouvrage *L'épistolaire ou la pensée nomade*:

Plus qu'un seuil, l'épistolaire dessine un arrière-pays de la création littéraire: dans cette écriture ambulatoire et buissonnière qui accompagne continuellement le processus de création se creusent des sillages, se dessinent des chemins de traverse qui, par quantité d'accès divers, mènent à l'espace littéraire. Chronologiquement, c'est souvent par la lettre qu'on entre en littérature⁸.

Décrite de cette façon, la pratique épistolaire (et, par extension, le blogue) apparaît comme un déclencheur de l'œuvre, ce qui la rend possible; bref,

4. Voir Kathleen Fitzpatrick, «The Pleasure of the Blog: The Early Novel, the Serial, and the Narrative Archive», dans Thomas N. Burg et Jan Schmidt (dir.), *Blogtalks Reloaded: Social Software-Research and Cases*, Vienne, Social Software Lab, 2007, consulté le 2 octobre 2016, URL : https://scholarship.claremont.edu/pomona_fac_pub/3/
5. Voir Benoît Melançon, «Épistol@rités, d'aujourd'hui à hier», *Lumen*, vol. 29, 2010, p. 1-19.
6. Il est vrai que le blogue demande plus de ressources matérielles que la correspondance. Néanmoins, de nos jours, l'accès aux ressources informatiques est généralisé. En effet, 90 % des foyers québécois seraient branchés à Internet en 2017, selon l'étude annuelle réalisée par le CEFRIO, un organisme mandaté par le gouvernement du Québec (CEFRIO, *NETendances* [En ligne], vol. 8, n° 1, 2017, p. 10, mis en ligne en octobre 2017, consulté le 28 décembre 2017, URL : https://cefrio.qc.ca/media/1208/netendances_2017-portrait-numerique-des-foyers-quebecois.pdf). En ce qui a trait aux connaissances de base essentielles au démarrage d'un blogue et à sa gestion, la grande variété de plateformes, dont plusieurs sont gratuites et faciles d'utilisation (on n'a qu'à penser à Blogger ou à WordPress), permet un large accès.
7. Si le livre que nous étudions dans cet article en est un bon exemple, il est loin d'être le seul. Parmi les publications récentes, on n'a qu'à penser au *Carnet écarlate* (2014) et à *Amants* (2017) d'Anne Archet, publiés aux éditions du remue-ménage et tous deux tirés de son blogue *Lubricités* (<http://archet.net/>); à *Une fille louche* (2016) de Sylvianne Blanchette, aux éditions du Septentrion, collection «Hamac — Carnet», qui rassemble des billets du blogue du même nom (<http://unefillelouché.blogspot.ca/>); ou encore à l'essai *Le bal des absentes* (2017), à La Mèche, un recueil de textes d'un des blogues de Julie Boulanger et Amélie Paquet (<https://lebaldesabsentes.wordpress.com/>); et il y en a d'autres. Éric Vignola, dans son mémoire de maîtrise, étudie quant à lui la question du blogue comme genre littéraire à part entière en analysant trois livres publiés en 2007 dans la collection «Hamac — Carnet» du Septentrion (Éric Vignola, *Du blogue au livre. Réflexions sur la nature générique du blogue*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009).
8. Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade: formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 2002, p. 234.

comme un terrain d'exploration et de trouvailles distinct de la création en tant que telle. Selon nous, présenter ces pratiques comme des moyens d'*entrer en littérature* est non seulement réducteur, mais passe sous silence la complexité et la richesse qui peuvent émaner de l'articulation de plusieurs médiums.

Ainsi, plutôt que de mettre l'accent sur la distinction entre le blogue et l'œuvre papier, nous proposons d'étudier le travail de Pattie O'Green dans son ensemble afin de démontrer les effets particuliers de sa pratique. Nous insisterons sur un aspect de son œuvre : celui du passage, du mouvement entre les extrêmes ; bref, de ce que nous avons appelé ailleurs la liminalité⁹. Nous nous intéresserons donc à ce qui, tant dans le blogue que dans le livre papier, relève de l'entre-deux, c'est-à-dire aux aspects esthétiques et narratifs qui transcendent les oppositions binaires.

L'œuvre de Pattie O'Green

Le livre *Mettre la hache. Slam western sur l'inceste* a été publié en 2015. Comme son titre l'indique, il traite de l'inceste : à la fois de manière générale, en abordant les comportements et les attitudes qui entourent ce tabou dans la société, et de manière personnelle, en partageant l'expérience de l'autrice. Il est composé de douze chapitres, chacun s'ouvrant par un billet tiré du blogue de Pattie O'Green et se poursuivant par d'autres textes, la plupart inédits (quelques passages seulement proviennent aussi du blogue), le tout ponctué par des illustrations de Delphine Delas. Ces textes et ces illustrations, en plus d'assurer un lien entre chacun des billets, poursuivent, en quelque sorte, la réflexion et le dialogue débutés sur le Web¹⁰. Le livre constitue donc le prolongement papier d'une pratique virtuelle qui a débuté en 2010 et qui se poursuit encore à ce jour.

La production de cette autrice est par ailleurs très riche et ne se limite pas à ces deux supports. On retrouve en effet des textes de Pattie O'Green dans quelques *fanzines*, dans des revues de création littéraire ainsi que dans des ouvrages collectifs. On constate d'ailleurs que ces différentes pratiques se nourrissent l'une l'autre : par exemple, alors que certains billets du blogue font référence explicitement à la parution des autres textes ou en découlent vraisemblablement¹¹, on remarque que d'autres créations sont directement

9. La notion de *liminalité* est empruntée à l'étude anthropologique des rites d'Arnold van Gennep et de Victor W. Turner. Pour notre part, nous employons ce terme de manière un peu plus restreinte, c'est-à-dire pour mettre l'accent spécifiquement sur des pratiques ou des stratégies qui débordent les catégories qui se veulent, *a priori*, rigides et souvent opposées. À ce sujet, voir Valérie Provost, *Norme et liminalité dans Sphinx et Ciels liquides d'Anne Garréta*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2011.

10. Notons cependant que le blogue n'a pas, au départ, été créé pour traiter de l'inceste et que ce sujet n'est apparu qu'en cours de route.

11. Nous pensons notamment à un billet qui a probablement été écrit en réaction à un commentaire que l'autrice a entendu par rapport à son livre, qui paraissait environ un mois plus tôt : Pattie O'Green, « Incest is the new hockey », *Pattie O'Green* [En ligne], mis en ligne le 24 mars 2015, consulté le 4 décembre 2017, URL : <https://patty0green.wordpress.com/2015/03/24/incest-is-the-new-hockey/>

inspirées de réflexions amorcées sur le blogue¹². La démarche de cette artiste n'est donc pas à sens unique (du blogue au livre), mais procède des nombreux allers-retours entre les différents médiums qu'elle utilise, entre les différentes expériences de création qu'elle réalise, et au fil desquelles une des choses qui se crée, c'est Pattie O'Green elle-même.

Pattie O'Green : le personnage

Une des particularités de l'œuvre qui nous intéresse est que Pattie O'Green, que le paratexte du livre identifie comme l'auteurice, n'est pas une personne en chair et en os. Il s'agit, de la bouche même de sa créatrice, d'un personnage né en même temps que le blogue¹³ et dont le but était de lui permettre « d'explorer d'autres façons d'écrire, de libérer le langage, d'oser écrire un peu tout croche, d'ajouter des couleurs, des images¹⁴ ». Ainsi, la stratégie employée par cette auteurice dépasse selon nous le simple pseudonyme¹⁵, lequel, selon Philippe Lejeune, concerne uniquement le nom de l'auteurice ou de l'auteur sur la page couverture :

Il ne faut pas confondre le *pseudonyme* ainsi défini comme nom d'auteur (porté sur la couverture du livre) avec le nom attribué à une personne fictive à l'intérieur du livre (même si cette personne a statut de narrateur et assume la totalité de l'énonciation du texte) : car cette personne est elle-même désignée comme fictive par le simple fait qu'elle soit incapable d'être l'auteur du livre¹⁶.

Or, dans le cas qui nous occupe, Pattie O'Green, un personnage, est justement l'auteurice du livre. Elle représente donc plus qu'un simple « nom d'auteur » ou qu'un nom de plume : c'est l'avatar, une sorte d'*alter ego* de l'auteurice réelle, une deuxième voix à laquelle elle joint la sienne pour former un « *two-women-band*, un duo¹⁷ », à la manière de la femme à deux tête que l'on retrouve dans l'une des illustrations du livre (MLH, p. 96).

12. C'est le cas du *fanzine* concocté avec Anne Pénélope D. Gervais, *Aucune tente assez grande pour nos jambes*. Voir Pattie O'Green, « aucune tente assez grande pour nos jambes [fanzine] », *Pattie O'Green* [En ligne], mis en ligne le 22 mars 2017, consulté le 4 décembre 2017, URL : <https://pattyogreen.wordpress.com/2017/03/22/aucune-tente-assez-grande-pour-nos-jambes-fanzine/>
13. Le fait, pour les blogueuses et blogueurs, de se présenter comme des personnages est par ailleurs une des caractéristiques que Vignola attribue à l'écriture du blogue (voir Éric Vignola, *Du blogue au livre*, ouvr. cité.).
14. Extrait d'entrevue cité dans Catherine Lalonde, « Rompre le silence à la hache », *Le Devoir*, 31 mars 2015, p. A8.
15. Si, à plusieurs endroits dans le livre, Pattie O'Green utilise le terme *pseudonyme* pour parler de cette stratégie, elle en parle également comme d'un personnage (lors de l'entrevue avec *Le Devoir*), d'une « extension identitaire » (sur la quatrième de couverture du livre) et d'un avatar (dans les commentaires sur le blogue).
16. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 24 ; l'auteur souligne.
17. Pattie O'Green, *Mettre la hache. Slam western sur l'inceste*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2015, p. 104 ; l'auteurice souligne. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle MLH, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Ainsi, Pattie O'Green signe des textes dans différentes publications, interagit avec ses lecteurs et lectrices sur le blogue et commente aussi certains billets sur d'autres blogues; elle porte une voix qui lui est particulière, émet des opinions et possède même son propre compte twitter¹⁸. Et bien que ce personnage possède sans doute plusieurs points en commun avec celle qui l'a créé, l'idée n'est pas de chercher à distinguer ce qui relève du personnage de ce qui appartient à la personne réelle. Au contraire: Pattie O'Green apparaît comme une entité à part entière, composée de fiction et de réel, et dont la fonction est justement de transcender l'opposition entre vérité et invention pour mettre l'accent sur la prise de parole, un aspect sur lequel nous reviendrons.

L'univers de Pattie¹⁹

Parcourir, en parallèle, le blogue et le livre de Pattie O'Green, permet de bien saisir à la fois le personnage de Pattie et son univers, en plus de montrer leur évolution. Bien que les textes ne soient pas tous uniformes, autant en regard des thèmes abordés que du style, on observe, au fil des billets, certaines constantes qui se retrouveront également dans le livre ou qui auront des répercussions sur celui-ci. Par exemple, on remarque, à la fin de la plupart des billets, un nombre élevé de commentaires laissés par d'autres usagers et usagères de la plateforme. Ces commentaires occupent une place importante dans la démarche de l'autrice, qui répond à presque tous les messages qu'elle reçoit et engage le dialogue avec ses interlocutrices et interlocuteurs. D'un billet à l'autre, on constate que plusieurs lecteurs et lectrices la suivent assidument et commentent presque chaque texte, que ce soit pour donner leur avis ou pour partager leur expérience personnelle en lien avec les sujets traités. Au fil des commentaires, on comprend aussi que les relations qu'elle entretient avec ces avatars se poursuivent sur leurs blogues respectifs. L'univers de Pattie réunit donc une communauté, qui a en retour une influence sur les billets qu'elle publie, comme en témoigne celui intitulé « Moi 'si d'abord!²⁰ », qui répondait au défi lancé sur le blogue *Ma Mère* de répondre à des questions personnelles par des titres de livres. L'idée du dialogue semble donc importante, sinon essentielle à l'écriture de Pattie O'Green. C'est d'ailleurs ce désir de démarrer une conversation, mais cette fois-ci à l'échelle sociétale, qui se trouve au cœur même du projet du livre, lequel se donne pour objectif de « mettre la hache » dans le tabou de l'inceste en appelant à la libération de la parole de celles et ceux qui en sont les victimes.

De manière plus générale, l'univers de Pattie est ponctué de références ou de caractéristiques qui le lient à différents pans de la culture populaire.

18. <https://twitter.com/pattieogreen>

19. Précisons que nous avons parfois choisi, à partir de cette section, d'utiliser le prénom de Pattie, seul, pour mettre en évidence le fait que nous parlons du personnage (plutôt que d'utiliser uniquement le nom de famille, comme il est d'usage de le faire lorsqu'on parle d'une autrice ou d'un auteur).

20. Pattie O'Green, « Moi 'si d'abord! », *Pattie O'Green* [En ligne], mis en ligne le 28 janvier 2011, consulté le 4 décembre 2017, URL : <https://pattyogreen.wordpress.com/2011/01/28/moi-si-dabord/>

Ainsi, elle se décrit comme une cowgirl et convoque, par exemple, des références au western. Les images qui parsèment le blogue contribuent aussi à renforcer l'aspect western du personnage. On retrouvait par exemple, jusqu'à tout récemment, une image de six cowgirls, chapeaux à l'appui, qui souriaient à la caméra, côte à côte, en guise de bandeau dans le haut de chaque page. Plusieurs « images remixées » (pour reprendre l'expression de l'autrice) contiennent également des éléments associés au western, comme le chapeau de cowboy, le fusil, la guitare ou le cheval, pour n'en nommer que quelques-uns²¹. Dans le cas du livre, si les illustrations n'évoquent pas particulièrement le style western (le principal élément visuel du livre qui se rapproche de cette esthétique étant l'étoile qui sert à séparer les fragments et qui rappelle, par sa forme, l'emblématique étoile de shérif), le texte, en revanche, condense l'identité de cowgirl de Pattie à la fois par les thèmes, par le vocabulaire et par un certain ton :

I may ride these roads alone, but I'll ride them til I find my home. Je compose ça avec une Larrivée OM-03 straight from le WILD WEST, des bottes de COWGIRL et mon WESTERN intérieur avec des DUELS pis toute. Un WESTERN, c'est peut-être la conquête sanglante de l'Ouest, mais je fais partie d'une race particulière, et beaucoup plus répandue qu'on ne pourrait le croire, de COWGIRLS qui ne luttent pas pour prendre possession d'un territoire. Leur combat perpétuel repose plutôt sur la réappropriation de leur corps de manière intime et singulière, mais aussi sociale et politique. Leur lutte ne peut pas être la revendication d'un droit, parce qu'un droit, c'est une « permission ». Leur pouvoir sur leur corps ne repose pas, comme le territoire, sur une juridiction! C'est un duel avec la nature humaine pour la reconnaissance de leur propre humanité, as crazy as that! Les COWGIRLS de mon espèce ne veulent donc PAS conquérir l'Ouest, ni AUCUN autre territoire, elles sont tout simplement conquises par celui-ci, par ses montagnes et son Pacifique... On the road, dans leur char, juste avant de passer les douanes, elles baissent leur vitre et, en compagnie d'un cowboy ou d'une autre cowgirl, elles gueulent à tue-tête qu'elles en ont marre qu'on crée des territoires avec la Terre comme avec elles! (*MLH*, p. 85-86; l'autrice souligne.)

La cowgirl n'est donc pas, ici, une simple extension féminine de la figure du cowboy qu'ont dépeint, au cours du siècle dernier, nombre d'œuvres littéraires et cinématographiques; elle prend plutôt la forme d'une sorte d'héroïne hors-norme, celle qui prend la parole pour dénoncer l'appropriation du corps des unes par les autres et mettre en évidence la reprise de pouvoir de celles-ci.

21. Les exemples sont bien entendu trop nombreux pour en faire une liste exhaustive. L'image publiée dans le billet du 19 novembre 2012 et qui présente une photo d'un personnage de l'émission *Passe-Partout* dans une affiche de type « *wanted dead or alive* » est un exemple intéressant (voir <https://patty0green.wordpress.com/2012/11/19/i-%e2%9d%a4-fardoche/>), de même que les deuxième et troisième images de la série « *Hautement littéraire* », toutes deux publiées en février 2012 (voir <https://patty0green.wordpress.com/2012/02/01/hautement-litteraire-2/> et <https://patty0green.wordpress.com/2012/02/03/hautement-litteraire-mon-cheval-est-3/>).

D'autres aspects de la culture populaire imprègnent le personnage de Pattie²², et tout particulièrement l'oralité qui teinte son écriture. Cette particularité s'incarne remarquablement dans l'un des premiers textes qu'elle a publiés, en 2010, et qui s'intitule « Le meilleur texte²³ ». Dans ce billet, on peut déjà constater la tendance de l'autrice à opter pour un style d'écriture très proche de l'oralité, qui vaudra d'ailleurs à son livre d'être qualifié, dans son titre même, de *slam*. Ainsi, l'utilisation de la rime et de l'allitération de même que le rythme et l'utilisation d'un vocabulaire familier concourent à « slami-fier » le texte, mais, surtout, à lui donner sa couleur propre : celle de la voix de Pattie. Tout cela donne une écriture aussi imagée que l'est le blogue, comme en témoigne la métaphore « On s'écoutait avec le BREAK à BRAS ».

En outre, le visuel du blogue de Pattie O'Green, bien qu'il ait été créé au début de la présente décennie, revêt une esthétique qui s'apparente à celle des premiers blogues, dans les années 1990. L'utilisation de la couleur pour mettre certains mots en relief frappe d'entrée de jeu, mais c'est surtout l'inclusion fréquente d'images animées de base (GIF) qui nous permet de faire ce lien. En effet, cette technique, qui, à une époque où la bande passante était beaucoup plus limitée qu'elle ne l'est aujourd'hui, était une manière simple d'ajouter du mouvement aux pages Internet et aux blogues, participe maintenant d'une esthétique basée sur la nostalgie du Web 1.0²⁴. Mais au-delà de la seule esthétique visuelle, l'utilisation de la couleur et des GIF à même le texte constitue un élément caractéristique du travail d'écriture de l'autrice sur le Web.

Dans *Mettre la hache*, on distingue un certain souci de préserver l'ambiance « bloguesque » typique de cette écriture. L'utilisation de différentes polices, des majuscules, du gras et de l'italique ainsi que de plusieurs tailles de caractères donne, dans les limites que permet le médium papier, un peu de mouvement au texte. D'ailleurs, l'autrice elle-même le souligne dans le billet intitulé « Achète-toi un O'Green²⁵ », lorsqu'elle mentionne que « Anne Migner-Laurin [la graphiste] a fait de la MAGIE pour qu'on ne se rende pas compte que les mots ne bougent pas ». Les illustrations de Delas accompagnent aussi le texte et lui confèrent un certain dynamisme. L'expérience de lecture reste néanmoins, cela va de soi, très différente sur papier et sur le Web. Cependant, malgré cet écart inévitable, le livre reste fidèle à l'esprit qui se dégage du blogue, notamment grâce au souci de préserver la voix de Pattie

22. Cela transparait notamment dans l'œuvre papier, qui est truffée de références à la culture populaire, dont la liste, « Dans le mix », est donnée à la fin du livre (p. 125-126). L'horoscope mensuel qu'elle a commencé à mettre en ligne en avril 2017 est aussi un autre exemple (<https://patty0green.wordpress.com/tag/horoscope/>).

23. Pattie O'Green, « Le meilleur texte », *Pattie O'Green* [En ligne], mis en ligne le 16 août 2010, consulté le 4 décembre 2017, URL : <https://patty0green.wordpress.com/2010/08/16/le-meilleur-texte/>

24. À ce sujet, voir Kate M. Miltner et Tim Highfield, « Never Gonna GIF You Up: Analysing the Cultural Significance of the Animated GIF », *Social Media + Society*, juillet-septembre 2017, p. 1-11.

25. Pattie O'Green, « Achète-toi un O'Green ! », *Pattie O'Green* [En ligne], mis en ligne le 17 mars 2015, consulté le 4 décembre 2017, URL : <https://patty0green.wordpress.com/2015/03/17/achete-toi-un-ogreen/>

O'Green : une voix qui s'est construite et s'est précisée au fil des cinq années qui se sont écoulées entre la naissance du blogue et la sortie du livre, et qui continue toujours d'évoluer.

Entre réel et fiction

Fabriquée à partir d'éléments véridiques et fantasmés de la vie de l'autrice réelle, à la manière d'un collage, Pattie est, comme elle le précise sur la quatrième de couverture du livre, « une intello émotive qui se prend pour une cowgirl ». Il s'agit donc, comme nous l'avons souligné plus haut, d'une sorte d'*alter ego* de l'autrice réelle ou, comme il est commun de le nommer dans le milieu du Web et des jeux vidéo, d'un avatar.

Le terme *avatar* provient du mot sanskrit *avatara*, qui « désigne à l'origine l'incarnation du dieu Vishnu parmi les [humains]²⁶ » ; bref, la matérialisation terrestre d'une déité. De son côté, l'avatar numérique peut, selon les contextes, référer uniquement à l'image qui accompagne un profil d'utilisateur ou d'usager, ou encore à un personnage plus complexe, que ce soit dans l'univers des jeux vidéo ou sur les différentes plateformes de médias sociaux. François Perea, pour sa part, adopte le terme « personnage-écran » : « L'internaute peut en effet prendre le contrôle d'une image [...] et inventer un personnage qui lui sert de masque²⁷. » C'est, selon nous, de cette façon que se présente Pattie O'Green. À la manière d'un personnage de théâtre, il s'agit d'une incarnation portée par une personne réelle, qui possède son nom propre, sa vie propre, sa voix propre, mais qui *joue*, en quelque sorte, à être Pattie O'Green.

Cette idée de l'autrice comme un personnage de théâtre rejoint en plusieurs points la notion de *figure de l'auteur* avancée par Arnaud Schmitt. Selon lui, l'auteur ou l'autrice n'est pas exactement la personne réelle qui a écrit le livre, mais bien l'image que nous nous faisons d'elle par l'intermédiaire de la lecture. Dans son ouvrage *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion post-moderne*, Schmitt explique cette différence en empruntant les mots de Niels Buch-Jepsen : « L'auteur n'est donc pas une construction de l'origine du texte, mais une construction qui provient de notre interaction interprétative avec le texte²⁸. » Selon Schmitt, cette manière d'entrer en contact avec l'autrice ou l'auteur s'apparente à celle par laquelle nous entrons en contact avec n'importe quel individu. Selon lui, « autrui est un signe » (*JR*, p. 137) que nous interprétons :

[L]a façon dont nous appréhendons autrui, dont nous construisons sa figure [se fait] de la même manière que nous appréhendons le réel : non

26. François Perea, « L'identité numérique : de la cité à l'écran. Quelques aspects de la représentation de soi dans l'espace numérique », *Les enjeux de l'information et de la communication*, n° 1, 2010, p. 11.

27. François Perea, « L'identité numérique », art. cité, p. 11.

28. Niels Buch-Jepsen, « Le nom propre et le propre de l'auteur » [2001], cité par Arnaud Schmitt, *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion post-moderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 2010, p. 143 ; l'auteur souligne. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pas à partir d'une perception neutre et objective, mais bien de nos réflexes communautaires, de notre «background», et des méandres de notre vie inconsciente. (*JR*, p. 120)

Bref, l'identité de l'autre dépend du regard que nous posons sur lui ou sur elle. Deux personnes différentes se font ainsi une idée différente d'une tierce personne. Nous pouvons donc dire, conséquemment, que l'identité d'autrui n'existe pas *avant* que nous entrions en contact avec lui ou elle, mais résulte de ce contact. Il en est de même pour le personnage. Schmitt poursuit en expliquant que «l'appréhension d'une personne et d'un personnage repose sur la même activité cognitive, mais diffère quant au mode» (*JR*, p. 123). Ainsi, «cette construction se fait de l'extérieur à partir du corps réel d'autrui ou du corps textuel du personnage, et de la façon dont ce dernier se manifeste (parole empirique, dialogue textuel)» (*JR*, p. 120). Schmitt dresse ensuite le parallèle avec l'autrice ou l'auteur : selon lui, il s'agit d'un signe que nous interprétons à la fois par le biais des éléments extratextuels avec lesquels nous entrons en contact (comme le nom sur la page couverture ou les apparitions médiatiques, par exemple) et par l'acte de lecture lui-même (*JR*, p. 130-131). Notre représentation de l'auteur ou de l'autrice peut ainsi varier au fil de la lecture. «L'auteur se manifeste donc comme figure», dit finalement Schmitt (*JR*, p. 143).

Suivant cette logique, le *je* d'un auteur ou d'une autrice, même s'il est autobiographique, est différent du *je* que la personne emploie dans la vie de tous les jours, quand elle n'écrit pas. Cette distinction est d'autant plus visible dans *Mettre la hache*, où le *je* n'est pas à proprement parler autobiographique parce qu'il ne renvoie pas, lors de la lecture, à la figure de la personne réelle qui a écrit le livre (qui nous est *a priori* inconnue), mais bien à celle du personnage qu'elle a revêtu. Cette stratégie de fictionnalisation de l'autrice se comprend bien lorsqu'on l'approche à l'aune de la notion d'*autonarration* proposée par Schmitt²⁹, laquelle se situe, dans le spectre qui oppose le réel et la fiction en littérature, quelque part entre les deux, dans ce que Schmitt appelle un «quasi-réel» :

Il convient de préciser que quasi-réel ne signifie pas plus ou moins vrai, mais bien plus que cela : certes, cette notion autorise l'auteur à prendre sciemment (c'est-à-dire contractuellement avec le lecteur) des libertés avec sa vérité, mais elle lui permet surtout de casser la linéarité et l'illusoire objectivité de la réminiscence, en autorisant digressions, voyages imaginaires ou, encore, témoignages inconscients³⁰.

Ainsi, la particularité d'un récit autonarratif est qu'il ne prétend pas, contrairement à l'autobiographie, à la vérité, c'est-à-dire à une sorte d'objectivité.

29. Ce concept est également utilisé par Philippe Gasparini : «L'autobiographie postmoderne, ou autonarration, parfois assimilée à l'autofiction dans la mesure où elle pratique la fragmentation, le décentrement, l'intertextualité, le collage, l'énumération, la description et le mélange des genres.» (Philippe Gasparini, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 210; l'auteur souligne.)

30. Arnaud Schmitt, «La perspective de l'autonarration», *Poétique*, vol. 1, n° 149, février 2007, p. 24; l'auteur souligne.

L'objectif de l'autonarration est plutôt de partager une expérience tout en laissant place aux stratégies créatives essentielles pour que le récit prenne forme :

Le concept d'autonarration, loin d'être une révolution générique, invite simplement à recadrer les objectifs du récit de vie, en tentant d'échapper à une cohérence outrancière afin de rendre compte du mieux possible de la « faillite catastrophique de l'expérience » selon les règles (en constante mutation) esthétiques de la littérature. (*JR*, p. 173)

L'autonarration accorde donc à l'autrice ou à l'auteur une certaine distance avec les faits narrés et, par conséquent, avec la narration elle-même. En d'autres mots, le *je* autonarratif est un *je* d'auteur esthétisé, un *je* liminal : ni tout à fait réel, ni tout à fait fictionnel. On peut donc attribuer les propriétés qui lui sont rattachées à l'auteur ou à l'autrice du texte, tout en considérant que certaines ont probablement été modifiées, omises ou inventées. Dans le cas de *Mettre la hache*, nous pouvons dire que le *je* renvoie à une idée esthétisée de la personne réelle qui a écrit le texte, ce qui correspond, finalement, au personnage de Pattie O'Green.

Pour la créatrice de Pattie, le choix de faire appel à un personnage relevait presque de la nécessité. Non seulement cela lui a permis de libérer sa voix des carcans que lui imposaient les différents rôles qu'elle occupait au quotidien³¹, mais comme elle l'a précisé en entrevue au journal *Le Devoir*, le dévoilement de son identité réelle, lors de la publication du livre, l'aurait de plus exposée à certains dangers, dont des poursuites pour diffamation, étant donné qu'elle a décidé de ne pas tenter de procédures judiciaires contre son agresseur³². En effet, au moment où la mémoire des agressions est revenue et où elle a choisi de ne pas garder ces souvenirs en elle, l'autrice a réalisé qu'elle ne souhaitait pas devenir celle qui punit : « Dénoncer, ça je sais faire, mais suis-je capable d'emprisonner mon père ? Suis-je même capable d'emprisonner quiconque ? Même si ce sont les gestes qu'il a commis qui l'emprisonnent, comment ne pas croire que tout cela repose sur mon propre choix ? » (*MLH*, p. 112) Son choix, dans les circonstances, fut d'opter pour ce qu'elle appelle « une dissociation consentante » (*MLH*, p. 104). Cette expression réfère au mécanisme de la dissociation traumatique³³, un processus psychologique que vivent plusieurs victimes de traumatismes et qui opère comme un mode de protection inconscient. Cela a pour effet de déconnecter la personne de l'expérience (extrêmement stressante) qu'elle est en train de vivre et donc d'oblitérer l'existence du traumatisme, de l'effacer de la réalité (bien qu'il soit possible qu'il refasse surface sous forme de *flashback*). En revanche, la création d'un *alter ego* comme celui de Pattie O'Green fait office de réappropriation volontaire et positive de ce mécanisme.

31. Il s'agit du sujet qu'elle aborde dans le billet « Trouver sa voix », art. cité.

32. Catherine Lalonde, « Rompre le silence », art. cité, p. A8.

33. Voir « Dissociation traumatique », *Mémoire traumatique et victimologie* [En ligne], consulté le 12 janvier 2018, URL : <https://www.memoiretraumatique.org/psychotraumatismes/dissociation-traumatique.html>

Transcender la contrainte du réel

Ainsi, l'écriture de Pattie O'Green, sur le blogue tout comme dans le livre, défie la dichotomie qui oppose réel et fiction pour se situer plutôt dans un entre-deux, c'est-à-dire dans une posture autonarrative. Ce choix de l'auto-narration (plutôt que de l'autobiographie, par exemple) confère à l'œuvre le pouvoir de dépasser la contrainte du réel pour faire apparaître autre chose. Cette propriété peut, selon nous, être étudiée grâce à la théorie des mondes possibles fictionnels que Françoise Lavocat développe dans un des chapitres de *Fait et fiction. Pour une frontière*, et ce, même si les textes de Pattie O'Green ne constituent pas des fictions proprement dites. En effet, *Mettre la hache* fait sans conteste émerger, pour celle ou celui qui le lit, la possibilité d'un monde différent, *alternatif*, pour reprendre le terme de Lavocat : « Un monde possible fictionnel est un état de choses alternatif, stipulé par des constructions linguistiques, des images fixes ou animées ou des interactions ludiques³⁴. » En ce qui concerne la littérature, il s'agit donc de l'univers spécifique créé par un texte particulier, en tant qu'il est différent du monde réel que nous habitons et des autres mondes créés par d'autres textes. Selon cette théorie, la fiction à la fois « projette son propre univers de référence » et peut « référer à d'autres mondes (réels ou fictionnels)³⁵ ». Le monde possible fictionnel ne réfère donc pas automatiquement au monde réel, bien que ce puisse être le cas (il s'agit alors d'une référence « extra-fictionnelle³⁶ »). Dans le cas des œuvres littéraires, le monde possible s'actualise dans l'acte de lecture. Il est donc généré à la fois par le texte lui-même et par la relation qu'entretient avec lui la lectrice ou le lecteur.

Dans l'œuvre de Pattie O'Green, le monde possible est créé à la fois par le blogue (incluant tous les éléments qui composent son esthétique et l'interaction qu'il sous-tend) et par les autres créations, dont le livre *Mettre la hache*. L'univers western de cette cowgirl affranchie ouvre donc sur un monde où peut se libérer une parole qui, autrement, serait probablement restée contrainte ou n'aurait tout simplement jamais pu exister. C'est, en quelque sorte, une manière de déjouer le sort, comme on peut le lire explicitement dans *Mettre la hache* : « Quand on choisit son nom, on donne un bon coup de pied à la généalogie, cette liste de noms qui n'en dit pas très long sur qui l'on est, sur l'endroit où l'on va. On déjoue cette obsession du patriarcat de s'enraciner dans une lignée, parce que cet arbre fait tout sauf nous avantager. » (*MLH*, p. 102-103) Pour la créatrice de Pattie, revêtir un personnage permet donc de déjouer la fatalité généalogique, celle qui lie une fille à son père et qui, à cause de toutes les conséquences qu'impliquerait une prise de parole, ne donne d'autre choix à la fille victime d'inceste que de garder le silence. Elle ajoute plus loin : « Créer une voix pour celle qui a subi l'inceste, c'est avant tout donner une voix à une petite fille qui n'a pas pu s'exprimer, qui n'a pas pu explorer. » (*MLH*, p. 103) Le personnage de Pattie donne donc une

34. Françoise Lavocat, « Mondes actuels et mondes possibles », *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 384.

35. Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, ouvr. cité, p. 387.

36. Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, ouvr. cité, p. 390.

voix à la petite fille réduite au silence et, ce faisant, ouvre sur un monde où vivre devient possible, malgré le traumatisme subi : « Alors dans mon monde à l'endroit, on m'a amenée à l'hôpital. J'ai séjourné dans l'aile toute spéciale. Dans "l'aile des convalescentes". C'est mon seul faux souvenir, mais c'est celui qui m'aide le plus à guérir. » (*MLH*, p. 120)

Cette stratégie de fictionnalisation de l'autrice trouve également sa pertinence lorsque vient la question de la vérité. Prise avec des souvenirs incohérents de ce qui s'est véritablement produit, des souvenirs, comme elle le dit, « qui arrivent toujours en petites miettes » (*MLH*, p. 13), Pattie se demande, tout au long du livre : « Va-t-on me croire ? » (*MLH*, p. 112) Il s'agit d'une question des plus pertinentes parce que ne pas être crues est trop souvent le sort qui guette les victimes d'inceste — et, de manière générale, les victimes d'agression à caractère sexuel. Pattie s'attaque d'ailleurs à ce réflexe qu'à la société de ne pas croire les victimes sous prétexte que les personnes accusées sont innocentes jusqu'à preuve du contraire³⁷ : « Il faut mettre la hache dans le doute parce qu'on pense que le fait de croire les victimes, ça compromet notre belle justice. » (*MLH*, p. 26) Mais au-delà de la présomption d'innocence, la mise en doute de la véracité de leur parole est également une réalité que vivent plusieurs personnes qui subissent l'inceste ou d'autres formes d'abus sexuels. Étant donné que leur mémoire ne leur permet pas d'énoncer un récit clair et infaillible, leurs expériences sont souvent taxées d'invention, de mensonge, d'exagération, voire de délire. Cet état de fait est d'ailleurs souvent exploité par celui que Pattie nomme « le violeur doux » :

Les images se déforment et disparaissent pour toujours dans un TROU NOIR et il le savait; il savait que, beaucoup plus tard, tout ce qui sortirait de mon corps serait INCOHÉRENT ou MORT. RIEN ne serait crédible, RIEN ne serait légitime, RIEN ne serait audible, RIEN ne serait intime et puisqu'on finit toujours par chercher notre vérité, il savait que je serais inexorablement, tôt ou tard, attirée à l'intérieur du TROU NOIR. (*MLH*, p. 36; l'autrice souligne)

Ce que la fictionnalisation de l'autrice, ce que l'existence de Pattie O'Green permet, c'est donc d'accorder une légitimité à cette vérité chaotique, non linéaire et pleine de trous. Dans le monde possible ouvert grâce à l'existence du personnage de Pattie O'Green, les victimes d'inceste sont crues, d'abord et avant tout. De cette manière, elles ne sont plus réduites au silence parce que leur traumatisme, cette expérience qui fait partie d'elles, peut enfin exister, faire partie de la réalité; et elles peuvent enfin espérer en guérir. C'est d'ailleurs sur ces mots que se termine le livre : sur une image, un dessin où l'on peut lire, en lettres majuscules, « MOI, JE TE CROIS » (*MLH*, p. 124).

37. Il s'agit du concept de présomption d'innocence, qui, comme l'explique l'avocate en droit criminel Véronique Robert, ne s'applique qu'au domaine juridique et ne constitue pas « une loi ordinaire » qui empêcherait les gens de croire les victimes d'agression à caractère sexuel — au contraire (Véronique Robert, « La présomption d'innocence dans la cuisine », *Le droit au silence* [En ligne], mis en ligne le 23 octobre 2016, consulté le 22 décembre 2017, URL : <http://droitcriminel.blogspot.ca/2016/10/la-presomption-dinnocence-dans-la.html>).

II. Entre faits et fiction

La poésie lyrique à l'ère post-factuelle: étude de l'ouvrage *Le guide des bars et pubs de Saguenay* de Mathieu Arsenault

Anthony Lacroix
Université du Québec à Rimouski

Quel meilleur moyen pour faire de soi un personnage que d'être dans le livre d'un auteur?

MAUDE VEILLEUX¹

Si Alex Gagnon écrit, dans son essai *Nouvelles Obscurités: Lectures du contemporain*, que « les outils critiques et théoriques [...] mobilisés par les études littéraires [...] dev[raient] avoir une utilité hors de la salle de classe² » pour nous permettre de mieux « analyser et de décoder non seulement des œuvres, mais aussi des discours banalement ordinaires, ceux qui inondent nos vies quotidiennes, qui nous tiennent captifs et captives devant nos écrans et qui [...] circulent journellement dans l'espace public de nos sociétés³ », je tenterai, avec cet article, de faire l'inverse. Ce que je propose, c'est d'amener le monde extérieur et les discours qui le fondent entre les murs de l'université par le biais de la question suivante: Comment s'identifier à la fois au rôle de poète et à celui de chercheur à l'ère post-factuelle? Cette problématique soulève trois questions subsidiaires que l'on peut formuler ainsi: « Qu'est-ce que l'ère post-factuelle? », « Comment la poésie lyrique se présente-t-elle aujourd'hui? » et « Comment les idées post-factuelles s'insèrent-elles dans la création littéraire contemporaine? »

Afin d'apporter des éléments de réponse, la première section de cet article se consacrera à établir les caractéristiques de l'ère post-factuelle par le résumé

1. Maude Veilleux, « Mille », dans Chloé Savoie Bernard (dir.), *Corps*, Montréal, Tryptique, 2018, p. 136.
2. Alex Gagnon, *Nouvelles Obscurités: Lectures du contemporain*, Montréal, Del Busso, 2016, p. 17; l'auteur souligne.
3. Alex Gagnon, *Nouvelles Obscurités*, ouvr. cité, p. 17.

d'événements médiatiques des trois dernières années, analysés par la rédactrice en chef du *Guardian*, Katharine Viner. La deuxième section, quant à elle, traitera de la poésie lyrique actuelle selon les théories de Rabaté⁴, Combe⁵ et Arsenault⁶. Cela me mènera, dans la troisième section, à m'intéresser au livre *Le guide des bars et pubs de Saguenay*⁷ de Mathieu Arsenault, qui se présente à la fois comme un essai réflexif sur la création littéraire contemporaine et comme un recueil de poésie.

Qu'est-ce que l'ère post-factuelle?

Si la création du néologisme *post-vérité*⁸ (*post-truth* en anglais) est attribuée à Raph Keyes en 2004, ce n'est qu'en 2016 que le mot entre officiellement dans le *Oxford Dictionary*⁹ avec la définition suivante: « qui fait référence à des circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence pour modeler l'opinion publique que les appels à l'émotion et aux opinions personnelles¹⁰. » Si l'insertion de ce mot dans le langage commun a pu prendre du temps, depuis quelques années, son utilisation a grimpé de 200 %¹¹, autant dans les nouveaux médias que dans les médias traditionnels, et a pris officiellement place dans le langage médiatique lors de la publication de l'éditorial « How technology disrupted the truth¹² », signé par la rédactrice en chef du *Guardian*, Katharine Viner, le 12 juillet 2016.

Dans son éditorial, Viner critique le désintérêt grandissant de la population pour les médias traditionnels et questionne la responsabilité des médias sociaux (par exemple Facebook) dans cette mise à mort de la presse traditionnelle. Selon elle, le « citoyen moyen » préférerait croire en une information fictive partagée sur les réseaux sociaux par un de ses proches, plutôt que de s'intéresser aux faits relatés par un journaliste de métier. Il y aurait opposition idéologique entre « le fait et la rumeur, la gentillesse et la cruauté, entre

4. Dominique Rabaté, « Présentation », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 5-10.
5. Dominique Combe, « La référence dédoublée: Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, ouvr. cité, p. 39-63.
6. Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene, 2007.
7. Mathieu Arsenault, *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, Montréal, Quartanier, 2016. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GBP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
8. Pour ma part, j'utiliserai, dans le reste de l'article, le synonyme *post-factualité*, car je suis d'avis qu'il retranscrit mieux l'esprit du paradigme littéraire pour traiter de la question du fait et de la fiction en littérature.
9. Agence France-Presse, « Post-vérité, le mot de l'année selon le dictionnaire Oxford », *La Presse* [En ligne], Montréal, 16 novembre 2016, consulté le 20 avril 2017, URL: <https://www.lapresse.ca/international/201611/16/01-5041850-post-verite-le-mot-de-lannee-selon-le-dictionnaire-oxford.php>
10. « *relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief* », « post-truth », dans *Oxford Dictionary* [En ligne], 2016, URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>; trad. Agence France-Presse, « Post-vérité », art. cité.
11. Agence France-Presse, « Post-vérité », art. cité.
12. Katharine Viner, « How technology disrupted the truth », *The Guardian* [En ligne], 12 juillet 2016, consulté le 22 décembre 2016, URL: <https://www.theguardian.com/media/2016/jul/12/how-technology-disrupted-the-truth>.

les marginaux et le grand public, les connectés et les aliénés; entre les plateformes ouvertes du web — telles que les concevaient ses créateurs — et les enclos sécurisés de Facebook ou d'autres réseaux sociaux; entre un public informé et une masse de gens égarés¹³». Selon cette proposition, nous serions entrés dans l'ère post-factuelle au moment où il est devenu « très difficile pour quiconque de faire la différence entre les faits qui sont vrais et les “faits” qui ne le sont pas¹⁴ ». À notre époque, caractérisée par son rythme effréné et sa constante recherche de divertissement, ce sont donc les réseaux sociaux tels que Facebook, Instagram ou Snapchat qui deviennent les sources d'information les plus consultées, même si l'information qui y est transmise est plus souvent mensongère ou erronée que fiable.

De plus, en périphérie de la vraie information et de la fausse information, il existerait dorénavant une information hybride, identifiée comme véritable ou mensongère selon qui l'emploiera; on nommera ce type d'information le *fait alternatif* (ou *alternative fact*)¹⁵. La première occurrence connue de l'expression *fait alternatif* est relevée lors de la sortie médiatique de Kellyanne Conway au sujet des propos de son collègue Sean Spicer, qui portaient sur les statistiques de l'audience durant l'investiture de Donald Trump. Accusé d'avoir menti ouvertement aux journalistes en disant que la foule était plus nombreuse lors de l'investiture de Trump que durant celle de Barack Obama, Spicer avait été défendu par Conway, qui avait affirmé qu'il ne s'agissait pas d'un mensonge, mais d'un « fait alternatif¹⁶ ». Cette sortie publique de l'une des conseillères en communication du gouvernement des États-Unis a entraîné une introspection générale de la part des médias sur leur utilisation d'une information vérifiée ou non.

Dans son éditorial, publié quelques mois avant l'élection de Trump, Viner posait déjà la question suivante: « Does the truth matter any more?¹⁷ » Le gouvernement des États-Unis semble répondre par un « non » catégorique: la vérité est inutile, voire superflue, si elle n'assure pas la victoire¹⁸. Cependant,

13. « *fact and rumour, kindness and cruelty; between the few and the many, the connected and the alienated; between the open platform of the web as its architects envisioned it and the gated enclosures of Facebook and other social networks; between an informed public and a misguided mob* », Katharine Viner, « How technology », art. cité; je traduis.
14. Luc Vinogradoff, « Les médias dans l'ère “de la politique post-vérité” », *Le Monde* [En ligne], 13 janvier 2016, consulté le 22 avril 2018, URL: http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2016/07/12/les-medias-dans-l-ere-de-la-politique-post-verite_4968559_4832693.html
15. Ros Krasny et Mark Niquette, « When is truth not the truth? Ask Rudy Giuliani », *Boston Globe* [En ligne], 19 août 2018, consulté le 11 novembre 2018, URL: <https://www.bostonglobe.com/news/politics/2018/08/19/the-new-alternative-facts-truth-isn-truth/i4eMGgXmTjC2mo0HlzP2IK/story.html>
16. Kahina Sekkai, « Les “faits alternatifs” de la conseillère de Donald Trump font jaser », *Paris Match* [En ligne], 23 janvier 2017, consulté le 11 novembre 2018, URL: <https://www.parismatch.com/Actu/International/Les-faits-alternatifs-de-la-conseillere-de-Donald-Trump-font-jaser-1170760>
17. Katharine Viner, « How technology », art. cité.
18. David Leonhardt et Stuart A. Thompson, « Trump's Lies », *The New York Times* [En ligne], 14 décembre 2017, consulté le 04 janvier 2019, URL: <https://www.nytimes.com/interactive/2017/06/23/opinion/trumps-lies.html?mcubz=1>

le gouvernement Trump insiste sur un point : il ne ment pas, il énonce des faits alternatifs. Pour lui, cela n'a pas d'importance si, par exemple, il y a véritablement eu un attentat dans la ville de Bowling Green¹⁹ ou s'il s'agit d'une pure fiction ; tant que les citoyens des États-Unis y croient et appuient les décisions politiques de Trump. Cette façon de modeler l'information au bon vouloir du gouvernement en place serait, selon Vargas Llosa, l'indicateur d'une société fermée dans laquelle

la fiction et l'histoire [...] ont cessé d'être des choses distinctes pour se fondre et se supplanter l'une l'autre en changeant constamment de visage comme dans un bal masqué. Dans une société fermée, non seulement le pouvoir s'arroge le privilège de contrôler les actions des hommes — ce qu'ils font et ce qu'ils disent —, il aspire aussi à régir leurs fantaisies, leurs rêves et, bien entendu, leur mémoire. Dans une société fermée le passé est, tôt ou tard, l'objet d'une manipulation qui vise à justifier le présent²⁰.

Alors, si, dans une société comme celle de nos voisins du sud, le gouvernement s'accorde le droit de manipuler les informations réelles par le recours à des univers fictionnels, allant jusqu'à effacer la distinction possible entre l'histoire et la fiction, qu'advendra-t-il de la création littéraire ?

Comment la poésie lyrique se présente-t-elle aujourd'hui ?

Le changement de paradigme dans la conception des faits et de la fiction n'est pas attribuable qu'aux médias d'information. En étudiant la production littéraire des vingt dernières années, nous pouvons remarquer une forte tendance chez les auteurs et autrices à délaissier l'utilisation de personnages purement fictionnels au profit d'une plus grande présence d'autoréférentialité²¹. Bien entendu, l'écriture fictionnelle empreinte d'autoréférentialité²² n'est pas nouvelle, mais était considérée par les critiques, jusqu'à tout récemment, comme un phénomène littéraire marginal. Alors, d'où vient subitement cette grande volonté des auteurs et des autrices de se placer au centre de leurs œuvres de fiction ?

L'autoréférentialité, construite par l'insertion d'éléments référentiels (lieux, noms, événements, commentaires internes) dans la fiction, n'est pas propre à l'époque actuelle. Or, nous assistons, dans la littérature de l'extrême contemporain, à une tendance forte des auteurs et autrices à se représenter au sein de leurs œuvres plutôt que de miser sur la construction d'un univers de fiction. Par exemple, Daniel Leblanc Poirier dira, au sujet de son dernier livre : « Dans le

19. Samantha Schmidt et Lindsey Bever, « Kellyanne Conway cites “Bowling Green massacre” that never happened to defend travel ban », *The Washington Post* [En ligne], 03 février 2017, consulté le 22 décembre 2016, URL : https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/02/03/kellyanne-conway-cites-bowling-green-massacre-that-never-happened-to-defend-travel-ban/?utm_term=.11795bd32f18

20. Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, coll. « Acardes », 2002, p. 20-21.

21. Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

22. J'englobe sous cette appellation tous les livres que l'on pourrait qualifier comme étant des autofictions, des autonarrations ou des auto-essais.

fond c'est moi, c'est mon histoire. C'est l'histoire de ma blonde qui meurt. Cette idée-là : d'essayer de se distancier du livre, de moi à moi, c'est pas quelque chose qu'il est honnête d'essayer de faire.²³ » Maude Veilleux, elle, écrira ceci dans sa nouvelle « Mille » : « Alors, le livre, il est vrai ? Aussi vrai que moi assise devant l'ordinateur. Aussi vrai que ce que je vois autour de moi. Le mensonge n'en est plus un. La vérité n'a plus de prise. Ce qui est écrit est autant de moi que ce que vous savez de moi, que ce que je dis, que ce que je fais au quotidien. Tout est moi.²⁴ » Ce ne sont que deux exemples, mais il en existe plusieurs autres²⁵ qui représentent ce que j'interprète comme une valorisation, en création littéraire, de la factualité au détriment de la fiction. Alors que le discours social se drape de fiction, la production littéraire, elle, s'engage dans la voie de l'écriture d'une vie sans artifices, d'une société plus vraie que la réalité même.

Cependant, cette valorisation de la factualité au détriment de la fiction ne peut pas s'appliquer à tous les genres littéraires. En effet, s'il est communément admis « qu'un roman ou un récit écrit à la première personne n'a pas pour autant nécessairement une valeur autobiographique²⁶ », il n'en est pas de même pour la poésie lyrique, où, aujourd'hui encore, le lecteur « continue spontanément à identifier le sujet de l'énonciation au poète comme personne²⁷ ». Le lecteur ou la lectrice n'a donc pas les mêmes attentes envers l'insertion d'éléments factuels dans la fiction selon qu'il s'agit d'une œuvre de prose ou d'une œuvre de poésie. Alors que dans la prose, on remarque la présence d'éléments factuels par l'insertion d'éléments autoréférentiels, en poésie, c'est plutôt dans le traitement du sujet par le narrateur qu'on perçoit l'opinion de l'auteur ou de l'autrice. Nous pourrions alors dire que la poésie lyrique idéale pour mettre en scène des éléments factuels est celle qui prend en compte l'inclusion de son lecteur et sa compréhension des images narrées. Car, comme l'énonce Dominique Rabaté, un lecteur de poésie, comparative-ment au lecteur de prose, doit

porter attention au sujet, entendre la voix singulière qui dit le texte[, ce qui] ne peut se faire sans être soucieux des écarts, des déports qui trament ce sujet, qui le construisent ou l'écartent entre énoncé et énonciation, dans une tension qui donne sa dynamique à chaque œuvre, et dont la poésie a peut-être en propre certains modes de figuration²⁸.

Dans sa thèse, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Arsenault développe lui aussi cette idée, en postulant qu'une poésie centrée sur les émotions personnelles de l'auteur (ou du narrateur) exclurait celle du lecteur et ferait en sorte

23. « *Nouveau système* : trouver de la lumière, même dans l'agonie », *Plus on est de fous, plus on lit!* [En ligne], 19 mars 2018, consulté le 11 novembre 2018, URL : <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/64079/nouveau-systeme-daniel-leblanc-poirier-poesie-fiction-cancer-mort>; la transcription est de moi.

24. Maude Veilleux, « Mille », ouvr. cité, p. 142.

25. Nous pourrions ajouter à cette liste certains ouvrages de Daphnée B., de Marie Darsigny, de Julie Delporte, de Maggie Nelson et de Jean-Christophe Réhel.

26. Dominique Combe, « La référence dédoublée », art. cité, p. 52-53.

27. Dominique Combe, « La référence dédoublée », art. cité, p. 52-53.

28. Dominique Rabaté, « Présentation », art. cité, p. 6-7.

que « si [l'intérêt pour] la poésie vacille, c'est, peut-être, pour une raison qui a trait aux rapports que les lecteurs ne peuvent plus entretenir avec la figure de l'auteur comme sujet²⁹ ». Il ajoute : « [S]i les raisons de cette proche disparition [de la poésie] sont économiques, elles concernent peut-être moins la circulation monétaire que la circulation subjective. Si nous voulons croire que la poésie est encore possible, *il nous faut repenser les rapports entre l'économie et le sujet*³⁰. » Pour Arsenault, le renouvellement de la poésie lyrique ne devrait donc pas se caractériser par le désir des poètes d'innover sur le plan du sujet poétique, mais plutôt par une réflexion sur la narration du sujet lyrique et sa mise en scène sur le plan formel.

Le cas du livre *Le guide des bars et pubs de Saguenay* de Mathieu Arsenault

Quelques années après la publication de sa thèse sur le lyrisme, Mathieu Arsenault revient à ses réflexions sur la poésie contemporaine dans son ouvrage *Le guide des bars et pubs de Saguenay*. Œuvre hybride entre l'essai réflexif et le recueil de poésie, *Le guide des bars et pubs de Saguenay* est l'œuvre idéale pour analyser la position d'un individu qui est à la fois chercheur et créateur dans l'ère post-factuelle. En effet, si la position auctoriale d'Arsenault était, dans son essai *Le lyrisme à l'époque de son retour*, uniquement celle d'un chercheur analysant son époque, elle devient, dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, celle d'un chercheur tirant des conclusions à partir d'une utilisation de la création littéraire :

Cette fois la forme y était : je n'écrirais pas de récits, mais je prendrais des notes. Des notes qui pencheraient plus vers la poésie que la microfiction. L'atmosphère, bien sûr, s'y prêtait. Je reconnaissais en effet l'espace de la poésie d'Alexandre Dostie, d'Érika Soucy ou de Patrice Desbiens. Ces poètes ont travaillé depuis le même genre d'endroits et développé une *grammaire du regard* dont les éléments me revenaient naturellement. *Et plus j'écrivais, mieux je comprenais la justesse et la pertinence de cette grammaire.* (*GBP*, p. 12 ; je souligne)

Le projet de Mathieu Arsenault est celui « d'une notation presque sténographe appel[ant] spontanément quelque chose de l'ordre de la métaphore, moins pour faire du style que pour condenser l'écriture et ainsi écrire plus rapidement » (*GBP*, p. 12). Son projet mise donc sur « la transcription la plus efficace possible de ce à quoi [il assistait], *non la plus lyrique* » (*GBP*, p. 14 ; je souligne). Par ce refus du lyrisme, Arsenault se positionne en fait pour un effacement du « je » narratif au profit du thème évoqué dans le poème. Cette position suppose qu'il adhère à « l'idée communément répandue, aujourd'hui encore, que la poésie lyrique a vocation à “exprimer” les sentiments, états d'âme du sujet dans son “intérieurité” et sa “profondeur” et non de représenter le monde “extérieur” et “objectif”³¹ ».

29. Mathieu Arsenault, *Le lyrisme*, ouvr. cité, p. 12.

30. Mathieu Arsenault, *Le lyrisme*, ouvr. cité, p. 12 ; je souligne.

31. Dominique Combe, « La référence dédoublée », art. cité, p. 40-41.

Cependant, si Arsenault ne s'inspire pas de « ses états d'âme » pour écrire ses poèmes, mais bien d'un « monde extérieur », il semble le faire avec une grande subjectivité :

LE VERTIGE

c'est une danseuse jusque dans sa face
 une danseuse perdue dans un centre-ville
 qui n'a plus de strip club
 qui fait un show de jalousie sur le dance floor
 contre un gars vraiment dépité
 un show de jalousie cochon
 même pas avec un autre gars
 un show avec tout le monde moins un
 le gars finit par partir
 elle crie après
 échappe sa grosse bière à terre
 qui éclate en morceaux
 elle va rejoindre les amis de son chum
 pendant le merengue
 elle en agrippe un par le collet
 glisse sa main le long de son torse
 descend jusqu'en bas
 le gars trouve la force de la repousser
 pendant highway to hell
 il fait des devils avec ses mains d'enfant (*GBP*, p. 13).

Il n'y a pas présence du pronom « je » dans ce poème, mais l'utilisation de commentaires narratifs, comme « jusque dans sa face », « un gars vraiment dépité » ou « trouve la force », laisse tout de même voir l'opinion d'un narrateur-écrivain au sujet du monde qui l'entoure. On n'a donc pas l'impression, comme lecteur ou lectrice, que l'on regarde le monde extérieur, mais plutôt que l'on regarde un poète qui, lui, regarde le monde extérieur.

Bien entendu, tenter de retranscrire le monde implique forcément d'insuffler au texte une part de subjectivité. Il y aura toujours montages, oublis et transformations des événements par l'auteur ou l'autrice. Cependant, il semble y avoir un grand écart entre les réflexions d'Arsenault dans la partie essayistique de son ouvrage et ce qu'il met en pratique dans la partie création. S'il parle d'une écriture documentaire inspirée de la caméra-stylo d'Astruc, « un dispositif qui servait à prendre des notes pour produire une sorte de croquis du réel plutôt que de proprement le mettre en scène comme on avait fait jusqu'à maintenant par un montage et un commentaire didactiques » (*GBP*, p. 18), ce n'est pas ce qu'il fait pour sa propre création. En effet, Arsenault ne retranscrit pas uniquement ce qu'il entend dans un bar, mais ajoute un vers qui sert d'introduction au contexte narratif :

PUB SAINTE-ANNE

une forme est dessinée sur le comptoir
 ça c'est le lac keno ça

j'ai parti de d'là pis j'ai marché jusque-là au côté
 je me suis perdu
 tu descends une côte
 y a une place, faut que tu fasses une loupe pour te revirer
 c'est là que je me suis lâché dans montagne
 c'est par là où la cache à mon père
 c'est la nouvelle cache qu'on a faite ce printemps
 t'sais quand t'as passé la trail de par où ce qu'on venait?
 c'est pas bin bin plus loin
 c'est de l'autre bord de la montagne qui se rend dans passe où ce qu'on était
 l'année où y a neigé
 c'est peut-être
 un quinze vingt minutes de marche
 il était six heures et quart
 c'est là que le buck a sorti
 c'est là que le buck était
 le buck était juste là (*GBP*, p. 15).

Le factuel n'est donc jamais laissé seul dans le livre d'Arsenault : il est soit encadré, soit introduit, soit jugé par le regard d'un narrateur.

En ce sens, il serait possible de dire que Mathieu Arsenault n'a pas réalisé pleinement le projet qu'il proposait, celui de faire une « transcription la plus efficace possible de ce à quoi [il] assistai[t], non la plus lyrique » (*GBP*, p. 14), mais que cette nouvelle forme d'écriture qu'il expérimente, à la frontière entre le factuel et le lyrique, rend son projet beaucoup plus intéressant pour l'expérience du lecteur ou de la lectrice, dans la mesure où la lecture du livre est teintée d'une part d'interprétation, ce qui permet ainsi une participation active du lecteur ou de lectrice.

J'en arrive donc à la conclusion qu'on peut être, à la fois, chercheur ou chercheuse et poète, mais qu'il y aura toujours discordance entre les deux façons qu'on aura d'appréhender le monde, factuel ou fictif. Peut-être qu'il ne faut pas réfléchir quand on écrit ou peut-être que si l'on réfléchit sur notre époque, on en vient à être dénué de toute envie de lire ou de faire de la fiction. Ou peut-être encore que le contemporain ne se définit pas comme la mort du livre, mais comme un désintérêt marqué pour la fiction au profit de la factuelité, et ce, peu importe le genre littéraire.

De la fiction à la revendication :
circulation des extraits de
Le procès de Jean-Marie Le Pen

Anne-Marie Duquette
Université du Québec à Trois-Rivières

En 1998, Mathieu Lindon, auteur français publié aux éditions P.O.L et journaliste à *Libération*, publie un roman intitulé *Le procès de Jean-Marie Le Pen*¹, inspiré d'un fait divers dans lequel le narrateur, maître Mine, veut défendre son client, un jeune adulte fervent du Front National (FN) nommé Ronald Blistier, poursuivi pour avoir abattu une personne noire en pleine rue. Le Jean-Marie Le Pen de la fiction apparaît peu dans le livre et toujours de façon très brève; l'attention du lecteur est plutôt dirigée sur les actions des militants anti-lepénistes dont l'entreprise est dépeinte comme maladroite et inefficace.

Quelques mois après la parution du livre, le véritable Jean-Marie Le Pen et le Front National, estimant avoir été diffamés par six passages du livre, poursuivent l'auteur et l'éditeur en Tribunal de Grande Instance de Paris (TGI). Le 11 octobre 1999, la sentence tombe: quatre des six passages au cœur de la poursuite sont effectivement jugés diffamatoires² et l'auteur ainsi que l'éditeur sont condamnés à une sanction financière frôlant les 8 000 euros. Les condamnés décideront d'aller en appel en invoquant l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme³ sur la liberté d'expression, puis iront en Cour

1. Mathieu Lindon, *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, Paris, Éditions P.O.L, 1998. Afin d'alléger le texte, le roman sera dorénavant désigné par *Le procès*.
2. Le délit de diffamation en France consiste en « [t]oute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne [...]. La publication directe ou par voie de reproduction de cette allégation ou de cette imputation est punissable, même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommés, mais dont l'identification est rendue possible par les termes des discours, cris, menaces, écrits ou imprimés, placards ou affiches incriminés » (article 29 de la loi de 1881 sur la liberté de presse).
3. L'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme stipule que « [t]oute personne a droit à la liberté d'expression. Ce droit comprend la liberté d'opinion et la liberté

de cassation et, finalement, seront entendus par la Commission européenne des droits de l'homme (CEDH). Ils perdront à chaque instance.

Ce premier procès du TGI fait réagir la communauté littéraire de l'époque: non seulement plusieurs articles signés par des écrivains paraissent en soutien aux deux hommes de lettres, mais en outre, le 16 novembre de la même année, paraît dans le journal *Libération* une pétition⁴ revendiquant le droit de publier les passages incriminés. Cette déclaration est signée par 97 écrivains de divers horizons, dont Marc Angenot, Annie Ernaux, Amélie Nothomb, François Bon, Éric Chevillard, Marie Darrieussecq et plusieurs autres grands noms de la littérature contemporaine.

Considérant que quatre passages du roman *Le procès* ont été jugés difamatoires par quatre instances juridiques européennes, considérant qu'ils ont été repris en pétition et cautionnés par 97 écrivains, considérant qu'ils ont été diffusés par un quotidien qui a été publié et distribué dans toute la France alors qu'ils venaient tout juste d'être incriminés, de quelle façon ces propos, d'abord fictifs et constituants d'un tout qu'est le roman, deviennent-ils le centre d'une revendication collective pour la liberté d'expression et de création?

Dans un premier temps, il s'agira d'observer la pétition afin d'en relever les marques génériques qui en font un texte revendicateur, tout en portant une attention particulière au contexte social qui entoure cette prise de parole. Dans un second temps, nous observerons le glissement de signification des extraits du roman par une analyse de la circulation des discours d'un moment discursif à l'autre⁵.

Méthodologie et outils d'analyse

Si aucune étude n'a encore été publiée sur le sujet de la nature revendicatrice de ces quatre extraits écrits dans le contexte d'un texte de fiction, plusieurs chercheurs se sont cependant intéressés aux discours politiques de Jean-Marie Le Pen et à la circulation des discours politiques.

En 1998 (soit la même année que la publication du *Procès*), Virginie Wathier, Isabelle Cuminal, Maryse Souchard et Stéphane Wahnich publient

de recevoir ou de communiquer des informations ou des idées sans qu'il puisse y avoir ingérence d'autorités publiques et sans considération de frontière. Le présent article n'empêche pas les États de soumettre les entreprises de radiodiffusion, de cinéma ou de télévision à un régime d'autorisations. L'exercice de ces libertés comportant des devoirs et des responsabilités peut être soumis à certaines formalités, conditions, restrictions ou sanctions prévues par la loi, qui constituent des mesures nécessaires, dans une société démocratique, à la sécurité nationale, à l'intégrité territoriale ou à la sûreté publique, à la défense de l'ordre et à la prévention du crime, à la protection de la santé ou de la morale, à la protection de la réputation ou des droits d'autrui, pour empêcher la divulgation d'informations confidentielles ou pour garantir l'autorité et l'impartialité du pouvoir judiciaire». Voir *Convention européenne des droits de l'homme*, Conseil d'Europe, 2002, p. 11-12.

4. Voir «Pétition. Nous écrivons contre Le Pen.», *Libération*, 16 novembre 1999, p. 12. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *NECLP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
5. Sur la notion de moment discursif, voir Sophie Moirand, *Les discours de la presse quotidienne: observer, analyser, comprendre*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

*Le Pen, les mots. Analyse d'un discours d'extrême droite*⁶, dans lequel ils analysent en détail les discours du politicien en s'intéressant au vocabulaire et aux stratégies argumentatives qu'il emploie. Étant donné que Lindon s'inspire du discours du réel Jean-Marie Le Pen pour élaborer le personnage homonyme de sa fiction, il sera possible, au cours de cette analyse du discours, de remonter jusqu'au discours initial de Le Pen, que nous qualifions de *discours présorce* (nous y reviendrons). À peine un an auparavant paraît *Le symptôme Le Pen : radiographie des électeurs du Front national*⁷, ouvrage qui questionne la montée du FN et tente d'esquisser le portrait des électeurs. La même année paraît *Pourquoi des travailleurs votent FN et comment les reconquérir*⁸, essai sociologique sur la popularité du FN chez les travailleurs français. Bref, la présence de ces ouvrages (et d'autres articles scientifiques sur la question) souligne l'étonnement collectif suscité par la popularité du FN à l'époque et les tentatives entreprises pour comprendre ce phénomène. Elle nous permet de croire que le sujet était au centre des préoccupations sociales courantes de l'époque.

De façon générale, peu de recherches ont été menées sur l'œuvre *Le procès*. Un seul article scientifique, « Plaidoyer antiraciste : *Le procès de Jean-Marie Le Pen*⁹ » de Philippe Chavasse, a été entièrement consacré au roman de notre corpus. Cet article analyse la critique du racisme dans le roman de Lindon en étudiant la tonalité du livre, en s'intéressant à la mesure par laquelle « le fait de laisser s'exprimer publiquement les racistes ne semble mener qu'à la propagation de leurs ignominies¹⁰ » et finalement en observant la mise à distance par l'auteur du racisme et des différentes formes d'endoctrinement. À notre connaissance, aucun autre article à ce jour n'est consacré à cette œuvre de Lindon ni au phénomène de la pétition qui y est relié.

Le corpus primaire de cette analyse est la pétition intitulée « Pétition. Les passages du livre "Le Procès de Jean-Marie Le Pen", pour lesquels Mathieu Lindon et son éditeur ont été condamnés, ne sont pas diffamatoires. Nous sommes prêts à les écrire dans un roman. Nous écrirons contre Le Pen.¹¹ »,

6. Virginie Wathier, Isabelle Cuminal, Maryse Souchard et Stéphane Wahnich, *Le Pen, les mots. Analyse d'un discours d'extrême droite*, Paris, La Découverte, 1998.

7. Pascal Perrineau, *Le symptôme Le Pen : radiographie des électeurs du Front national*, Paris, Fayard, coll. « Espace politique », 1997.

8. Jean Viard, *Pourquoi les travailleurs votent FN et comment les reconquérir*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

9. Philippe Chavasse, « Plaidoyer antiraciste : *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* », *Dalhousie French Studies*, vol. 53, 2000, p. 163-175.

10. Philippe Chavasse, « Plaidoyer antiraciste : *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* », art. cité, p. 64.

11. Dans la pétition, les signataires reprennent les quatre extraits jugés diffamatoires du roman : 1) « Pour eux, Ronald Blistier n'est pas suffisant comme assassin, c'est combattre efficacement Le Pen que réclamer sa mise en cause officielle dans l'affaire, montrer qu'il n'est pas président d'un parti politique, mais chef d'une bande de tueurs, Al Capone aussi aurait eu des électeurs ». 2) « Il cherche à te faire peur, Pierrot. Il veut te marquer dans son camp, c'est une stratégie courante du Front national, afin que tu apparaises ensuite comme un traître si tu dis le moindre mal des lepénistes et de leur chef et qu'ils soient alors moralement habilités à te casser la gueule, à te trouver à dix contre un, armés de matraques et de godasses ferrées, un soir à la sortie de chez toi, pour t'expliquer clairement que quand on a intégré un tel compagnonnage c'est pour la vie. Personne ne quitte impunément le Front national. Ne fais pas le malin, Pierrot, s'il te plaît. Je ne veux pas qu'ils te massacrent ». 3) « Lisez les

parue dans le quotidien *Libération* le 16 novembre 1999, signée par 97 écrivains de renommée internationale. Afin de comprendre la circulation du discours, le corpus primaire s'étendra en amont jusqu'au *Procès* lui-même en s'arrêtant à quatre différentes étapes du parcours des extraits :

- 1) Les quatre extraits dans leur contexte, dans le roman.
- 2) Les quatre extraits sortis de leur contexte à des fins de poursuites judiciaires.
- 3) Les extraits tels que présentés dans le jugement de la Cour.
- 4) Les extraits jugés diffamatoires repris dans la pétition.

Il sera d'abord question du genre qu'est la pétition. En nous basant sur les travaux de Jean-Gabriel Contamin¹² sur le genre pétitionnaire ainsi que sur les travaux d'Arzel et Durelle sur la pétition comme recours juridique et politique¹³, il s'agira d'observer le « choix des armes¹⁴ » des auteurs qui viennent en soutien aux inculpés et la façon dont ils font d'extraits d'une œuvre de fiction l'emblème d'un combat pour la liberté d'expression.

Il sera ensuite question de la circulation du discours, depuis le discours source de la polémique jusqu'à celui constitutif de la pétition. En nous basant sur les théories et le modèle d'analyse de O. Turbide, D. Vincent et M. Laforest¹⁵ sur la circulation des discours, nous analyserons la circulation des extraits du roman repris en cour puis dans la pétition en observant particulièrement le glissement de sens qui se produit d'une étape à l'autre de la circulation. Cette méthode permet, comme le souligne Geneviève Bernard Barbeau, « de tenir compte du positionnement des agents de circulation sur les idées qu'ils propagent¹⁶ ». Il s'agira donc d'observer, par une analyse socio-

journaux, écoutez la radio ou la télévision, chaque propos de Jean-Marie Le Pen est riche ou pauvre, misérable d'un racisme au mieux diffus. Derrière chacun de ses mots, on peut entendre d'autres, et derrière chacune de ses propositions on peut aussi voir le spectre des pires abominations de l'histoire humaine. Tout le monde le sait, tout le monde le dit. Ce que Ronald Blistier a fait, c'est ce que recommande Jean-Marie Le Pen. Oh, pas explicitement, il tâche de rester dans le cadre des lois, même s'il n'y arrive pas toujours. Mais les situations dans lesquelles il parle, les sous-entendus qu'il profère, les personnalités de ceux auxquels il apporte son soutien ne laissent aucun doute ». 4) « Comment laisser Jean-Marie Le Pen se poser en victime après le suicide de Ronald Blistier ? Le président du Front national est un vampire qui se nourrit de l'aigreur de ses électeurs, mais parfois aussi de leur sang, comme du sang de ses ennemis, non ? Pourquoi Le Pen accuse-t-il les démocrates du prétendu assassinat de Ronald Blistier ? Parce que le mensonge ne lui fait pas peur, parce que porter la diffamation dans le camp adverse lui paraît toujours utile, certes, mais aussi tout bêtement pour détourner les soupçons, pour être celui qui crie le plus fort dans l'espoir que ses hurlements couvriront les accusations portées contre lui-même ».

12. Jean-Gabriel Contamin, *Contribution à une sociologie des usages pluriels des formes de mobilisation : l'exemple de la pétition en France*, thèse de doctorat, Université Paris 1, 2001.
13. Yann Arzel et Marc Durelle, « Nature et origines du droit de pétition », *La revue administrative*, numéro spécial « L'individu face au pouvoir : les pétitions aux assemblées parlementaires », 2008, p. 47-60.
14. Jean-Gabriel Contamin, « Le choix des armes : les dilemmes pratiques d'un mouvement de doctorants et le modèle des avantages comparatifs », *Genèses*, vol. 2, n° 59, 2005, p. 4-24.
15. Olivier Turbide, Diane Vincent et Marty Laforest, « The circulation of discourse: The case of deprecating remarks on trash radio », *Discourse Studies*, vol. 12, n° 6, 2010, p. 785-801.
16. Geneviève Bernard Barbeau, « Reprise, reformulation et réappropriation : les traces de discours antérieurs dans les slogans écrits du printemps érable », *Pratiques* [En ligne], n° 173-174, 2017, URL : <https://pratiques.revues.org/3258>.

discursive, de quelle façon des propos proprement littéraires deviennent le cœur d'une revendication.

La pétition, étude de cas du genre revendicateur

1. Définition

Peu de travaux ont été écrits sur le genre de la pétition. Tous les articles contemporains — ou presque — abordant la question se réfèrent à la définition qu'en fait Jean-Gabriel Contamin, qui réduit la pétition à « un texte revendicatif voué à être endossé par un certain nombre de personnes dont l'une au moins n'a pas eu la possibilité de le modifier¹⁷ ». Cette définition distingue la pétition des autres formes revendicatrices telles que le manifeste (écrit par un collectif dont tous les signataires ont participé à son élaboration), la lettre ouverte (souvent rédigée et signée par une seule personne), le slogan (forme brève écrite ou scandée), etc.

Contamin prend soin de distinguer le glissement de sens du mot *pétition* qui s'est effectué au fil du temps. En effet, une pétition désigne d'abord une requête « adressée au président d'une des deux assemblées parlementaires et enregistrée en tant que tell[e] par ces assemblées¹⁸ ». Cette forme de pétition permet une communication entre « gouvernés et gouvernants, [...] touch[ant] à l'essence d'un gouvernement représentatif (de la démocratie représentative) puisqu'elle contribue à définir les rôles respectifs¹⁹ ». Il s'agit d'exercer son droit pétitionnaire, encadré et permis par la loi. Bien que cette pratique soit toujours en vigueur, la pétition s'est popularisée sous sa forme collective revendicatrice telle que définie par Contamin. C'est de cette deuxième version qu'il sera question dans ce travail.

Si la pétition est reconnue dans le monde de la contestation pour n'être « tout simplement pas un moyen très efficace de protestation²⁰ », elle reste cependant un des moyens les plus populaires. Lorsqu'un regroupement veut revendiquer, les moyens les plus couramment employés pour traduire la revendication en action sont la création d'associations, la planification d'actions engagées (coller des affiches, faire des *sit in* à des endroits stratégiques, etc.). Dans la plupart des cas cependant, la première (voire la seule) solution menée à bien est celle de la pétition²¹.

17. Jean-Gabriel Contamin, « Pétition », dans Olivier Fillieule, Lilian Mathieu et Cécile Péchu (dir.) *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2009, p. 414.

18. Nelly Haudegand et Pierre Lefebvre (dir.), *Dictionnaire des questions politiques: 60 enjeux de la France contemporaine*, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2000, p. 173.

19. Yann Arzel et Marc Durelle, « Nature et origines du droit de pétition », art. cité, p. 48.

20. Max Kaase et Marsh Alan, « Political Action Repertory. Changes over Time and a New Typology », cité par Jean-Gabriel Contamin, « Pétition », art. cité, p. 415.

21. Contamin affirme, à cet égard, qu'« invariablement, quand on passe du “que faire?” au “que fait-on réellement?”, c'est l'action pétitionnaire, sous des modalités plus ou moins diverses — envoi à des destinataires qui changent, remise des signatures par des voies elles-mêmes hétérogènes — qui, en dépit des contestations de ceux qui la trouvent trop modérée, est sélectionnée à titre de forme de mobilisation principale. » Jean-Gabriel Contamin, « Le

Contamin justifie ce choix par le fait que c'est une des formes de revendication les plus connues, et que les gens sont toujours portés à aller vers ce qui leur est familier²². Selon lui, cette forme est devenue populaire grâce à son accessibilité et sa simplicité. En effet, la pétition demande peu d'effort de la part des signataires, ne présente pas un grand investissement d'argent ni de temps aux instigateurs et n'engage ses participants à aucune activité allant à l'encontre des lois, comme peuvent le faire certaines manifestations non déclarées aux autorités policières ou des actes de vandalisme.

À la lumière de ces travaux, on remarque donc la récurrence de trois agents dans la pétition : un destinataire précis²³ (la plupart du temps le gouvernement, parfois de grandes entreprises), un (des) énonciateur(s)²⁴ (rédacteur(s) de la pétition) et des signataires (personnes qui signent en soutien à la cause défendue dans la pétition et dont au moins une n'a pas eu le pouvoir de modifier la pétition) (*EPE*, p. 140). Elle est couramment rédigée à la première personne du singulier pour accentuer l'implication des signataires, pour donner le sentiment que chacun adhère pleinement aux propos énoncés.

2. Étude de cas : « Nous écrivons contre Le Pen. »

Dans le cas de la pétition *Nous écrivons contre Le Pen*, le texte est concis. L'objectif est établi dès la première ligne : « Les romans n'ont pas tous les droits. Mais ils ont celui d'exister. » Le texte est divisé en six paragraphes : le premier expose clairement la requête, celle de défendre la liberté d'expression et de création. Les quatre paragraphes suivants reprennent les passages jugés diffamatoires par la Cour, passages tous précédés de « Écrire que [extrait inculpé] » et suivis de « n'est pas diffamatoire selon moi et je suis prêt à l'écrire dans un roman ». On comprend donc que les destinataires de la pétition sont les requérants, soit Jean-Marie Le Pen et le Front National, ainsi que le système de justice français. Par la pétition, les signataires défient les destinataires de les poursuivre pour avoir publié des propos diffamatoires et le système de justice, de les condamner.

La liste de signataires de la pétition est aussi une partie intégrante du texte. Robert Boure et Franck Bousquet distinguent, dans leur article « Enjeux, jeux et usages d'une pétition en ligne », deux types de pétitions. Le premier, et le plus répandu, est celui des pétitions de masse. La revendication prend sa force dans le plus grand nombre possible de signataires. Le deuxième type est celui

choix des armes : les dilemmes pratiques d'un mouvement de doctorants et le modèle des avantages comparatifs », art. cité, p. 11.

22. Jean-Gabriel Contamin, « Le choix des armes : les dilemmes pratiques d'un mouvement de doctorants et le modèle des avantages comparatifs », art. cité, p. 5.

23. Voir Christine Barat, Anne Dister, Philippe Gambette, Jean-Marc Leblanc et Marie Peres-Leblanc, « Analyser des pétitions en ligne : potentialités et limites d'un dispositif d'étude pluridisciplinaire », *Actes des Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles* [En ligne], Nice, juin 2016, URL : <https://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/hal-01302218>.

24. Voir Robert Boure et Franck Bousquet, « Enjeux, jeux et usages d'une pétition en ligne », *Réseaux*, vol. 6, n° 164, 2010, p. 153. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *EPE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

de «“personnalité” dont la réussite repose largement sur la notoriété des premiers et parfois uniques signataires et qui s'apparente à l'appel ou au manifeste d'intellectuels» (*EPE*, p. 129). La pétition étudiée ici appartient à cette seconde catégorie: en effet, les 97 premiers signataires sont tous des auteurs de France et d'ailleurs connus mondialement. C'est pourquoi le défi lancé au système de justice est si périlleux. Ainsi que les signataires le soulèvent dans le dernier paragraphe, le système et les requérants devraient, pour être cohérents avec eux-mêmes, poursuivre et inculper les 97 écrivains qui ont signé la pétition puisqu'ils endossent tous la voix qui tient les propos diffamatoires. Ils devraient également poursuivre l'éditeur du journal qui diffuse ces propos.

Si la pétition régulière ne comporte généralement pas de grands risques pour ses participants, cette pétition-ci expose ses signataires au système de justice ainsi qu'à une amende potentielle avoisinant les 3000 euros. En effet, l'objet de la revendication est inhabituel pour le genre. Posée dès la première phrase, la revendication, on l'a vu, est très claire: « Les romans n'ont pas tous les droits. Mais ils ont celui d'exister et d'évoquer la réalité dans laquelle évoluent l'auteur et ses contemporains. » (*NECLP*, p. 12) Il s'agit de prendre position pour la liberté d'expression et de création, de revendiquer le droit d'aborder des sujets sociaux et politiques dans les œuvres de fiction; bref, de permettre aux écrivains d'exercer leur métier en toute liberté, sans censure *a priori* et *a posteriori*. Et surtout, le fait qu'autant de voix se soient unies pour soutenir cette revendication et dans un si court délai laisse croire que les auteurs contemporains au procès ont senti leur droit à la liberté de création menacé.

Boure et Bousquet, dans le portrait qu'ils dressent de la pétition, tentent entre autres de définir ses champs d'action. Il est effectivement possible de déterminer certains motifs récurrents dans les causes défendues par les pétitions. En s'intéressant aux pétitions en ligne, les auteurs ont remarqué que la plupart d'entre elles étaient articulées autour des services sociaux. De plus, elles s'inscrivent « dans des mobilisations mêlant professionnels et usagers, souvent importantes et pour certaines d'entre elles, durables (Université, École, Hôpital, Justice...) » (*EPE*, p. 133). En choisissant la pétition de personnalité, en choisissant de la publier dans un des quotidiens les plus lus de France et en choisissant d'agir rapidement (rappelons que la pétition paraît moins d'un mois après la sentence), les signataires adoptent une démarche qui se rapproche de celle des pétitions évoquées dans les recherches de Boure et Bousquet. Si revendiquer le droit à la liberté de création ne touche pas à proprement parler les services publics, il n'en demeure pas moins que les premiers signataires sont des professionnels du métier. La pétition vise à défendre leur liberté de création, mais aussi, collatéralement, à défendre le droit à la liberté de diffusion et, donc, à la diversité littéraire pour les lecteurs. Lecteurs qui, on le comprend maintenant, constituent aussi, dans une moindre mesure, un des destinataires de la pétition. La publication « Nous écrirons contre Le Pen » a donc ceci de particulier qu'elle s'adresse à plusieurs destinataires.

En effet, les destinataires apparaissent à la toute fin du texte, soit au dernier paragraphe: « Si ces phrases sont jugées diffamatoires dans un roman, elles le sont aussi dans la réalité. S'ils sont logiques avec eux-mêmes, Jean-Marie Le Pen doit me poursuivre et le tribunal me condamner pour les avoir reproduites ici. » (*NECLP*, p. 12) Or le message s'adresse aussi indirectement à la population: les pronoms inclusifs *nous* (employé dans le titre) et *je* (employé tout au long du texte) viennent rassembler les personnes en accord avec l'énoncé. De plus, l'appel à l'action des signataires est adressé aux premiers signataires de la pétition, mais il suggère aussi que la prise d'action est possible par tous. On observe ici le reflet du paradoxe classique des pétitions²⁵: la revendication s'adresse à des décideurs (Jean-Marie Le Pen, le Front National et le Tribunal), mais également à la population, même si dans ce cas-ci, l'appel à la population est indirect.

Dans le cas présent, les signataires utilisent ce que Maingueneau appelle l'éthos prédiscursif, c'est-à-dire la construction de la représentation de l'éthos de l'énonciateur que se fait le public avant même que celui-ci ne parle²⁶, pour convaincre. En effet, ils utilisent la représentation que le public a d'eux pour donner de la crédibilité et du pouvoir à la pétition. Inculper Annie Ernaux et Amélie Nothomb pour diffamation aura nécessairement plus d'impact qu'inculper un auteur inconnu. Ils procèdent donc à une pétition de « masse de personnalité ». En effet, la liste des signataires est prestigieuse dans le monde des lettres, de la sociologie et de la philosophie, mais elle est également fournie, avoisinant la centaine de signatures. Ce nombre considérable (pour une pétition de personnalité, puisque pour les pétitions de masse en France, la moyenne se situe autour des 70 000 signatures par pétition [voir *EPE*, p. 161]) intervient sur l'action de la pétition. En effet, dans le dernier paragraphe, les signataires mettent le système de justice au défi de les condamner pour avoir publié les mêmes propos que l'auteur, Mathieu Lindon, qui, lui, a été condamné pour ces mots. Si la notoriété des signatures est importante, le nombre est fondamental. En effet, juger 97 grands écrivains pour diffamation aurait eu des conséquences plus importantes qu'en a eues la condamnation de Lindon et de son éditeur Paul Otchakovsky-Laurens.

La preuve que le nombre de signataires est l'élément qui a influencé la décision du Tribunal est la condamnation de l'éditeur du journal où est parue la pétition, Serge July. Dans l'affaire Lindon, l'éditeur et l'auteur ont été poursuivis en Première instance côte à côte pour les mêmes motifs, passibles des mêmes amendes. Ils ont tous deux été jugés coupables pour les mêmes raisons, même si Lindon est condamné pour avoir écrit les propos et Otchakovsky-Laurens, pour les avoir publiés. Lorsque les condamnés ont fait appel et ont

25. Jean-Gabriel Contamin, *Contribution à une sociologie des usages pluriels des formes de mobilisation: l'exemple de la pétition en France*, ouvr. cité.

26. Voir Dominique Maingueneau, « L'éthos, de la rhétorique à l'analyse du discours » [En ligne], URL: <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>. Ce texte est une version raccourcie et légèrement modifiée de l'article « Problèmes d'éthos », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002, p. 55-68.

comparu devant le tribunal correctionnel, « M. Le Pen et son parti firent citer directement le troisième requérant [...] pour le voir répondre, en tant que directeur de la publication de *Libération*, du chef de diffamation publique envers un particulier²⁷ ». La Cour reconnaît coupable Serge July, affirmant qu'il aurait pu publier une pétition en soutien aux deux premiers requérants sans toutefois reproduire les propos incriminés en provoquant délibérément la partie adverse et la justice. Cela dit, aucun signataire n'a été poursuivi pour avoir tenu les propos diffamatoires, ce qui suggère que le nombre et la notoriété des signataires ont eu l'effet dissuasif recherché.

Circulation des discours

Si la pétition se définit par sa circulation et l'accumulation de signatures, se constituant donc en partie de sa propre diffusion, elle n'est, dans le cas présent, qu'un maillon dans la circulation des extraits incriminés du roman. Cette analyse de la circulation des discours vise à identifier et à comprendre les glissements de sens d'un discours entre sa forme originale, qu'on appellera ici le discours source, et ses versions transformées. Olivier Turbide, Diane Vincent et Marty Laforest ont élaboré un modèle d'analyse de la circulation du discours²⁸ qui synthétise les étapes de la circulation. Nous nous baserons sur la traduction française qu'en fait Geneviève Bernard Barbeau²⁹ pour schématiser la circulation de notre corpus primaire, soit les extraits du roman *Le procès* jugés diffamatoires.

Cette analyse s'attardera à quatre étapes clés de la circulation des extraits. Elle a ceci de particulier qu'à chacune de ces étapes de la circulation, le discours est repris tel quel (mot pour mot). En outre, la reprise est exhibée, s'affichant chaque fois comme une reprise. J'adapterai donc le modèle à notre recherche; nous n'étudierons pas chaque reprise en lien avec le discours source, comme le tableau repris par Bernard-Barbeau le suggère, mais plutôt en lien avec le chaînon précédent. C'est ce qui nous permettra d'identifier le glissement à chaque étape dans l'objectif ultime de comprendre comment une série d'énoncés fictifs peuvent devenir le cœur d'une revendication pour la liberté de création.

Discours source. (1.a) Dans le cas étudié, le discours source (nous entendons ici le discours source de la polémique, bien qu'il serait possible de le faire remonter plus haut encore, par exemple jusqu'aux discours prononcés publiquement par Jean-Marie Le Pen desquels s'est inspiré l'auteur) est simple: il s'agit d'extraits du roman *Le procès*, pris dans leur contexte, alors qu'ils font encore partie d'une entité plus grande qu'est l'œuvre romanesque. L'auteur des propos sources est Mathieu Lindon, écrivain dont l'œuvre est ponctuée

27. CEDH, *Affaire Lindon, Otchakovsky-Laurens et July c. France*, 22 octobre 2007, p. 15. Désormais, les références à ce jugement seront indiquées par le sigle *CEDH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

28. Olivier Turbide, Diane Vincent et Marty Laforest, « The circulation of discourse: The case of deprecating remarks on trash radio », art. cité, p. 789.

29. Geneviève Bernard Barbeau, « Reprise, reformulation et réappropriation: les traces de discours antérieurs dans les slogans écrits du printemps érable », art. cité, p. 3.

Tableau 1. Modèle d'analyse de la circulation des discours

1. Contexte de production du discours source et de la reprise	
a) Auteur des propos sources et de l'agent de circulation	Caractéristiques socioprofessionnelles de l'auteur des propos sources et de l'agent de circulation ; rôle social ; données personnelles, etc.
b) Type de propos en circulation	Forme : mot, expression, énoncé, action discursive, texte, événement Contenu : information factuelle, concepts, idées, propos valorisant/dévalorisant autrui
c) Voies de circulation	Voie de circulation privée, publique ou médiatique ; circonstances dans lesquelles les propos sources et les reproductions ont été produits
2. Rapport entre le discours source et la reprise	
a) Maillon de la chaîne de circulation	Reprise du discours source, reprise d'une reprise, brouillage du lieu d'emprunt
b) Types formels de reprise	Exhibée \longleftrightarrow Effacée (Marques explicites (Allusion à un discours rapporté) discours autre)
c) Degré de conformité de la reprise avec la source	Reprise intégrale \longleftrightarrow Transformation profonde
d) Tonalité de la source et de la reprise	Dysphorique ou euphorique
e) Orientation de la reprise avec les propos sources	Co-orientée (convergente) ou anti-orientée (divergente)

de réflexions sur la société française contemporaine, notamment dans *Lâcheté d'Air France* (2002) où il expose l'escroquerie dont il a été victime, dans *Une vie pornographique* (2013) où il narre le quotidien marginal d'une héroïne et dans *Ma catastrophe adorée* (2004) dans lequel il traite du sujet de l'homosexualité. Bref, Lindon prend la parole sans se soucier outre mesure des polémiques qu'il peut provoquer. Le type des propos énoncés (1.b) est une mise en fiction des éléments du réel sans chercher à s'en cacher. Il s'inspire de la rhétorique du vrai Jean-Marie Le Pen pour créer son personnage homonyme et s'inspire des réactions de la vraie population française pour constituer sa population fictive. Il ne cache pas le nom du politicien dans *Le procès*, pas plus qu'il ne camoufle le nom de la compagnie aérienne dans *Lâcheté d'Air France*. La voie de circulation du discours source est le roman (1.c), soit un contexte purement fictif. De plus, les propos jugés diffamatoires sont écrits au même niveau que le reste du texte. Aucune marque du paratexte ni du texte ne laisse croire que l'auteur a voulu mettre de l'avant ces passages, les distinguer du reste. Ils sont des parties intégrantes du roman.

Maillon 2. La première reprise du discours source est celle qu'en fait Jean-Marie Le Pen (2.a) lorsqu'il sort six extraits de leur contexte pour poursuivre

l'auteur et l'éditeur. Nous n'avons malheureusement pas accès à beaucoup de documentation sur cette reprise, le politicien ne s'étant pas exprimé publiquement sur le sujet. Le seul matériau d'analyse auquel nous accédons est les extraits du texte qui sont apparus, à ses yeux, comme étant particulièrement diffamatoires. Par le discours rapporté dans le jugement du Tribunal de première instance, on note cependant que « [l]es parties civiles [Le Pen et le Front National] font valoir que ces passages leur imputent des violences, des meurtres racistes, des mensonges systématiques, qui constituent des diffamations publiques à leur égard.³⁰ »

Si le politicien reprend le discours intégralement, cela ne veut pas dire que l'intention véhiculée est la même. Sa reprise est dysphorique (2.d) et anti-orientée (2.e) par rapport au discours source. En effet, sortir les extraits de leur contexte global qu'est le roman modifie le sens des énoncés. Les qualificatifs de « chef d'une bande de tueurs » (*CEDH*, p. 22) et de « vampire qui se nourrit de l'aigreur de ses électeurs » (*CEDH*, p. 23) mentionnés à l'intention du Le Pen fictif sont tenus par différents personnages dans différents passages du texte, majoritairement en contexte de manifestations où les propos sont généralement brutaux. Bref, la reprise est donc divergente de son discours source, n'ayant manifestement pas tenu compte de l'ensemble de l'œuvre pour soutenir les parties reprises du discours.

Maillon 3. La deuxième reprise du discours est celle du jugement du Tribunal de Grande Instance de Paris (TGI) (2.a). La Cour observe l'objet de controverse tel qu'il lui est présenté, soit les six extraits sans le contexte du roman. La Cour retient quatre des six passages (voir *CEDH*, p. 22-34) et les juge diffamatoire. Elle interprète les énoncés comme étant des imputations qui portent atteinte à l'honneur et à la considération de l'homme politique et de son parti. La lecture de ces extraits est non conforme au discours source, puisqu'elle est très éloignée du message souhaité par l'auteur et l'éditeur. Elle est plutôt euphorique (2.d) et est également co-orientée (2.e) avec la reprise 2, le fait que les énoncés soient jugés diffamatoires témoignant de l'orientation de la réception du texte dans la même lignée que la réception qu'en fait Jean-Marie Le Pen.

On observe donc ici un deuxième glissement de sens du discours source : bien que les énoncés soient repris encore une fois mot pour mot, il y a une transformation du discours en ceci qu'ils ne sont plus seulement des propos qu'un individu a jugé insultants. Ils deviennent juridiquement condamnables, non acceptés par l'État. Les extraits du roman se transforment tout à coup en objets réprimandables et, si on ne les censure pas, on sanctionne d'une amende conséquente l'auteur et l'éditeur de l'œuvre.

Maillon 4. L'affaire Lindon n'est pas passée inaperçue dans le monde littéraire de l'époque. Plusieurs auteurs ont écrit des éditoriaux et des lettres d'appui en soutien aux deux hommes inculpés. Plusieurs d'entre eux joignent

30. TGI Paris, *J.M. Le Pen et le Front National c. M. Lindon, P. M. Otchakovsky-Laurens*, 11 octobre 1999, p. 5.

également leur voix et signent la pétition *Nous écrivons contre Le Pen* publiée à peine un mois après la délibération.

Les signataires choisissent de reprendre les quatre extraits incriminés pour en faire l'objet d'une pétition pour la liberté de création (2.a). Le texte est élémentaire : peu de mise en contexte, peu d'explication. Le corps du texte est composé des extraits condamnés repris mot pour mot, chacun étant suivi de « n'est pas diffamatoire selon moi et je suis prêt à l'écrire dans un roman » (*NECLP*, p. 12). Cette mobilisation et cette prise d'action, aussi courtes soient-elles, viennent donner un nouveau sens au discours. En effet, les auteurs ne cherchent pas à rendre au discours son sens initial et ne cherchent pas non plus à faire justice. Au contraire, ils se prêtent au jeu. Comme Jean-Marie Le Pen, ils choisissent de reprendre les énoncés hors contexte et de leur attribuer un sens qui sert leurs intérêts. Ils utilisent la médiatisation du procès et le sujet de ce dernier comme outil de revendication. C'est donc avec une légère ironie qu'ils en font un texte militant pour le droit à la liberté de création.

Le choix de la pétition comme forme de revendication n'est pas anodin. Tel que mentionné plus haut, elle est une forme légale de revendication. Plus encore, elle consiste en un texte écrit, publiable et diffusable au grand public, ce qui rappelle *Le procès*. Le TGI a jugé les énoncés diffamatoires malgré l'argument basé sur le fait qu'il s'agit d'une œuvre de fiction qui se définit comme telle, ce à quoi la Cour a répondu que « l'auteur n'a pas fait seulement une œuvre de fiction ; il a présenté à ses lecteurs Jean-Marie LE PEN, dans ses activités habituelles de président du Front National et a entendu le critiquer ainsi que son parti et combattre leurs idées³¹ » (la cour souligne). Les auteurs dénoncent cette interdiction « d'évoquer la réalité dans laquelle évoluent l'auteur et ses contemporains » (*NECLP*, p. 12) en évoquant eux aussi cette même réalité afin de mettre en lumière l'absurdité de la condamnation. Bref, la reprise 4 est dysphorique par rapport aux reprises 2 et 3 (mais euphorique par rapport au discours source). Elle est aussi anti-orientée avec les deux premières reprises, mais également avec le discours source, dont l'objectif n'était pas de militer pour le droit à la liberté de création, mais bien de mettre en scène un univers fictionnel autonome.

Conclusion

Si les discours circulent sans cesse et que cette circulation fait partie de leur constitution, le cas de la condamnation du *Procès* et de la pétition qui a suivi nous permet de constater à quel point le sens d'un énoncé peut se transformer plusieurs fois, même s'il est rapporté mot pour mot à chaque étape. Ce cas-ci est particulièrement intéressant pour toutes les raisons évoquées ci-dessus, certes, mais aussi pour le discours que nous qualifions de *présource*. En effet, en amont du discours source figurant dans le roman, existe le discours public du politicien. Il aurait été intéressant d'analyser ces allocutions

31. TGI Paris, *J.M. Le Pen et le Front National c. M. Lindon, P. M. Otchakovsky-Laurens*, ouvr. cité, p. 8.

au regard du discours tenu par le personnage politicien dans l'œuvre de Lindon ; cela dit, nous ne nous sommes pas penchée sur ce volet qui dépasserait l'analyse de la circulation du discours pour s'inscrire plutôt dans une optique d'analyse de création.

Nous notons tout de même des influences évidentes entre le discours de l'homme politique et le discours tenu par le personnage homonyme du roman. Prenons simplement en exemple le premier extrait jugé diffamatoire par le politicien, qui est : « C'est combattre efficacement Le Pen que réclamer sa mise en cause officielle dans l'affaire, montrer qu'il n'est pas président d'un parti politique, mais chef d'une bande de tueurs, Al Capone aussi aurait des électeurs. » (*NECLP*, p. 12) Or dans ses discours, le vrai Le Pen utilise régulièrement le verbe *combattre* : « Le Front National est le seul à combattre le complot de Maastricht³² » (le traité de Maastricht, aussi appelé traité sur l'Union européenne, gère notamment les politiques étrangères) ; « J'appelle la France à combattre le déclin, la décadence et la servitude³³ » ; les exemples de l'emploi de ce verbe sont nombreux dans les allocutions du politicien³⁴. L'extrait du roman inclut également une comparaison avec le pire pour amoindrir le sujet, ici Al Capone, procédé fréquent dans la rhétorique de discours du véritable Le Pen. Bref, ceci peut donner l'impression que Jean-Marie Le Pen (le vrai) s'est senti diffamé par sa propre rhétorique. Cela ne serait-il pas un bon sujet de roman ?

32. Jean-Marie Le Pen, « La Trinité », *Présent*, 2, 3 et 4 septembre 1992.

33. Jean-Marie Le Pen, « J'appelle la France à combattre le déclin, la décadence et la servitude », *National Hebdo*, 12 novembre 1987.

34. Selon l'analyse d'un discours d'extrême droite menée sur les discours de Le Pen, ce mot fait partie de ses 35 verbes d'action préférés. Voir Virginie Wathier, Isabelle Cuminal, Maryse Souchard et Stéphane Wahnich, *Le Pen, les mots. Analyse d'un discours d'extrême droite*, ouvr. cité.

Amorce spectaculaire et rite initiatique dans *La Couturière* du Théâtre Bouches Décousues (2004)

Sara Thibault

Université du Québec à Trois-Rivières

Dans son ouvrage *Théâtre et réception*¹, l'auteure Catherine Bouko cherche à élaborer un modèle de réception qui tienne compte de la spécificité des pratiques scéniques actuelles et de leur effet sur l'activité du spectateur. Pour cela, elle étudie l'objet théâtral comme un système régi par une série de cadres qui conditionnent la réception du spectateur. L'auteure met en relief la tendance du théâtre postdramatique à se rapprocher de la performance et élargit ses analyses à un espace-temps qui déborde du temps de la représentation, tenant compte de l'arrivée des spectateurs au théâtre et de leur retour à la maison.

N'échappant pas à cette tendance du postdramatique, le théâtre québécois a subi de grands bouleversements depuis le début des années 2000, que ce soit en s'ouvrant à d'autres disciplines artistiques, en investissant des lieux non théâtraux ou encore en évacuant le texte pour privilégier une écriture de plateau. Diverses stratégies sont mises en place par les créateurs pour proposer aux spectateurs de théâtre une expérience multisensorielle et parfois, même, kinesthésique.

Pour s'adapter à l'esthétique particulière de ces spectacles, il arrive qu'une mise en condition soit nécessaire pour le public qui y assiste. En effet, dans certains spectacles québécois contemporains, plusieurs créateurs mettent en place ce que l'on pourrait appeler une « amorce spectaculaire », qui sert à préparer le spectateur à ce qu'il s'apprête à voir. Cette mutation esthétique témoigne de la démarche du metteur en scène pour établir une relation personnalisée avec le public et pour lui faire jouer un nouveau rôle dans la représentation.

La notion de liminalité, telle que théorisée par Victor Turner², permet d'expliquer le statut de l'amorce spectaculaire par rapport au spectacle

-
1. Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
 2. Victor Turner, *Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal, 1986.

lui-même. Turner définit la liminalité comme cet état d'entre-deux, ce qu'il appelle le « *in-between* », qui caractériserait toute expérience rituelle, dont le théâtre. En effet, durant une représentation théâtrale, le spectateur est suspendu dans un espace-temps particulier qui n'appartient pas tout à fait à la sphère de sa vie quotidienne, mais qui n'est pas non plus le même que celui de l'action représentée sur scène. C'est en étudiant les rites de passage que Turner en est venu à définir la liminalité comme l'espace hybride qui se forme de manière contingente lorsqu'un individu passe d'un statut à un autre. Dans la lignée des recherches du théoricien Arnold van Gennep³, Turner définit trois phases dans le rite de passage : la phase préliminale, lors de laquelle l'individu se sépare de son groupe d'appartenance ; la phase liminale, durant laquelle l'individu n'appartient plus à son ancien groupe, mais n'a pas encore acquis son nouveau statut ; et la phase post-liminale, où l'individu réintègre son groupe tout en bénéficiant de son nouveau statut. Pour illustrer cette notion de liminalité, Turner donne l'exemple des fiançailles. Lorsque deux amoureux sont fiancés, ils se retrouvent dans un état liminal qui fait qu'ils ne sont plus célibataires, sans toutefois être encore mariés. En rattachant la notion d'amorce spectaculaire aux « rites » dont parle Victor Turner, je chercherai à définir les différentes postures qu'est appelé à adopter le spectateur dans certaines pièces contemporaines qui mettent en place un dispositif inclusif et participatif.

L'enchaînement d'actions que décrit Turner — le rassemblement, la performance et la dispersion —, qui découle d'ailleurs des trois étapes du rite de passage que définit Van Gennep, est commun à toute représentation théâtrale. En effet, un certain nombre d'observations, de pratiques et de rituels extraordinaires précèdent et suivent le spectacle. Le spectateur doit franchir plusieurs seuils avant d'assister à la pièce de théâtre en tant que telle. Le cérémonial commence sur le trajet menant au quartier des théâtres et se poursuit à l'intérieur du bâtiment, où on tend son billet, on passe plusieurs portes, on rejoint son siège dans la salle. De la même façon, la fin du spectacle et le départ du théâtre donnent aussi lieu à un rituel. Des applaudissements mettent fin à la performance, le public quitte la salle et la vie reprend son cours. Toutefois, lorsque les créateurs prévoient une amorce spectaculaire, ils ajoutent un seuil supplémentaire à franchir pour le spectateur, seuil qui serait conditionné par l'esthétique du spectacle et qui serait nécessaire pour apprécier pleinement la représentation théâtrale. Ainsi, l'amorce peut prendre différentes formes, que ce soit une exposition, un trajet en autobus scolaire ou encore un temps d'attente dans le hall bondé d'un hôtel. À la liminalité de la représentation théâtrale en tant que telle s'ajoute donc la liminalité de l'amorce spectaculaire, qui se situe à la fois *dans* et *hors* du spectacle.

Dans le présent article, il sera question du rôle et de l'effet de l'amorce spectaculaire sur l'engagement du jeune spectateur dans la pièce de théâtre *La Couturière*, créé en 2004 par Jasmine Dubé et Sylvie Gosselin. *La Couturière* est un spectacle déambulatoire conçu pour les enfants de 5 ans et plus, qui s'inscrit à la jonction du théâtre et des arts visuels. Prévue pour une trentaine

3. Arnold van Gennep, *Les rites de passage* [1909], Paris, Picard, 1981.

de spectateurs à la fois, cette pièce consiste en la visite de l'atelier de couture de Blanche, la grand-mère d'Ariane, le personnage principal.

Lorsque les spectateurs arrivent au théâtre pour assister à *La Couturière*, le personnel d'accueil leur indique d'aller attendre dans une salle, le temps que tout le monde soit arrivé et que le déambulateur puisse commencer. La salle en question ressemble à une classe d'arts plastiques. Des toiles en cours sont posées sur des chevalets, les tables sont tachées de peinture, des pinces trempent dans des verres d'eau, une courteline faite de dessins d'enfants couvre le mur. La salle se remplit tranquillement, à mesure que le public arrive. En plus de la petitesse de la salle, qui favorise les rapprochements, ce rassemblement inattendu incite les gens à faire connaissance. Les adultes discutent alors que les enfants, curieux, approvoient tous les trésors et jouets rassemblés dans la pièce.

Puis, une femme entre avec son sarreau de peintre, étonnée de trouver autant de gens dans son atelier. Elle leur dit :

ARIANE. Si c'est pour l'atelier de couture, c'est pas ici, c'est là, juste à côté. (*Temps*) Est-ce que vous cherchez quelqu'un en particulier? Est-ce que je peux vous aider?

On peut présumer que quelqu'un va dire qu'ils sont venus au théâtre ou qu'ils sont venus voir La Couturière.

La Couturière! [...] Mais c'est pas ici. [...] L'atelier de Blanche est là, juste à côté. Mais... elle est pas là aujourd'hui. C'est dommage, hein? D'habitude, elle est toujours présente, du matin au soir, mais aujourd'hui... elle est pas là⁴.

Puis, après s'être confondue en excuses pour l'absence de sa grand-mère, elle finit par accepter d'emmener les spectateurs dans l'atelier de Blanche et promet de faire de son mieux pour rendre la visite intéressante. Elle invite donc le public à entrer dans la salle d'à côté, une pièce exigüe où sont accrochées des dizaines de pantoufles blanches de toutes les tailles. Elle demande à tout le monde d'enlever ses chaussures, d'enfiler une des paires de pantoufles « tricotées par Blanche pour sa visite » (*LC*, p. 15) et de s'asseoir sur des tapis et des catalogues étendus par terre. C'est seulement à ce moment, lorsque les spectateurs sont tous assis, qu'Ariane demande aux gens de la suivre pour amorcer la visite guidée de l'atelier de sa grand-mère.

L'amorce spectaculaire de *La Couturière* joue avec la porosité de la frontière entre la réalité et la fiction en faisant passer la scène d'énonciation comme authentique auprès des spectateurs et en les incitant à accepter d'être plus crédules qu'à l'habitude, et ce, dès le début de la fiction théâtrale. Mentionnons que cette crédulité recherchée est particulièrement efficace avec des enfants, qui sont beaucoup plus à même d'adhérer à ce qu'on leur propose que les adultes. En effet, même si Blanche est absente, plusieurs indices sont laissés pour faire ressentir sa présence : la confusion d'Ariane, la présence des

4. Jasmine Dubé, *La Couturière*, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 13; l'auteure souligne. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pantoufles de toutes les tailles, les vêtements en cours de fabrication sur la machine à coudre, un certain désordre dans l'atelier.

L'effet de réel, sur lequel est basé le début de la représentation de *La Couturière*, est essentiel pour bâtir le pacte entre la comédienne et les spectateurs. En plus de préparer l'enfant à l'esthétique particulière du déambulateur, cette partie liminale permet d'apaiser les enfants et d'instaurer un climat d'intimité douillet et sécurisant en plus de favoriser l'absorption du public dans la représentation. Cette amorce spectaculaire sert également à établir un lien de confiance entre Ariane et le jeune public, qui sera invité à la suivre à travers différentes pièces et à effectuer certaines actions durant le déambulateur. Parmi les actions importantes de cette partie de la pièce, qui fonctionne de manière similaire au rite de passage tel qu'étudié par Turner, revenons sur l'importance symbolique que revêt le port des pantoufles par tous les spectateurs. Non seulement les pantoufles deviennent le trait commun qui unit tous les spectateurs, mais elles marquent la nécessité d'une transformation pour rompre avec le quotidien. Les chaussures deviennent ainsi le symbole associé à la vie courante dont il faut se départir pour pénétrer dans l'univers du spectacle. Durant la quarantaine de minutes que dure le parcours, les spectateurs forment une communauté, qui s'apparente à ce que Turner a qualifié de *communitas*⁵ dans son analyse des rites de passage, c'est-à-dire une communauté temporaire qui partage brièvement l'intimité de l'expérience esthétique proposée. Autrement dit, pour la durée du spectacle, les rôles assumés par chacun dans la vie quotidienne sont suspendus au profit d'une sociabilité génératrice d'unité où chacun se retrouve impliqué dans l'action commune d'assister à la même représentation théâtrale.

De plus, le fameux quatrième mur, si cher au théâtre conventionnel, est complètement aboli puisque la comédienne interagit directement avec le public et s'adapte aux réactions de celui-ci. Ainsi, des parents expriment leur mécontentement devant l'absence de Blanche, des enfants montrent leur déception que le spectacle soit « annulé » et la comédienne semble sincèrement désolée de voir qu'autant de gens se sont déplacés pour rien. Bien que toute cette mise en scène soit savamment étudiée, ce sont, en apparence, les vives réactions des spectateurs qui convainquent Ariane de laisser de côté ses activités et d'emmener le public dans l'atelier de sa grand-mère.

Cette façon d'inscrire les relations entre acteurs et spectateurs au centre du dispositif de *La Couturière* ressemble à bien des points de vue à l'art relationnel théorisé par l'historien de l'art Nicolas Bourriaud⁶. Alors que les arts plastiques ont habituellement tendance à privilégier le visuel, ce nouveau courant en art contemporain encourage davantage la tactilité et la proximité humaine. Ainsi, la réception n'a plus lieu en aval de la création, mais devient l'essence même de l'œuvre. Comme le théâtre, l'art relationnel est ainsi lié à l'idée de coprésence, qui permet à l'artiste d'engendrer une proximité sociale avec le spectateur.

5. Victor Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

6. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001.

Bourriaud rappelle lui aussi que les formes hybrides que prend l'art contemporain rendent caduque la volonté de catégoriser les œuvres de manière trop franche. Tout comme le chorégraphique prend de plus en plus de place au théâtre, la performance investit maintenant régulièrement les lieux muséaux.

Dans *La Couturière*, le public est invité à pénétrer dans un « micro-monde » cohérent, dans lequel il doit s'abandonner pour vivre une expérience esthétique basée sur la rencontre et l'échange : échange avec la comédienne qui évolue devant lui, mais échange aussi avec les autres spectateurs avec qui il partage son expérience. Le spectateur doit se mettre en état d'éveil et porter attention à ce qui se passe autour de lui, puisqu'on lui offre de vivre une expérience active et immersive.

À l'instar de l'interactivité, l'immersion provoque sur le spectateur un effet qui lui permet une communication directe avec l'œuvre qu'il expérimente. Néanmoins, cela dépend de sa volonté, puisqu'aussi immersif que puisse être le dispositif, il sera toujours possible de l'aborder en maintenant une distance critique et de déjouer ainsi l'immersion. Rien ne peut donc la garantir, mais plusieurs stratégies peuvent être mises en place pour faciliter la participation du spectateur. Le théâtre immersif inscrit le public au cœur du dispositif, mais il délaisse toutefois la recherche exclusive d'une transportation physique et mentale pour maintenir le sujet dans un entre-deux spécifiquement théâtral, entre adhésion et dénégation. La visibilité du médium est exploitée et se loge au cœur du langage théâtral de l'œuvre. À certains moments, le spectateur peut d'ailleurs être absorbé à un point tel dans l'environnement scénique qu'il en vient à le substituer à la réalité quotidienne. À l'opposé, d'autres spectateurs, en prenant conscience du caractère artificiel du monde dans lequel ils sont plongés, adoptent un positionnement distancié. C'est précisément ce jeu de va-et-vient susceptible de construire et de déconstruire l'immersion physique et mentale du public que les créateurs de *La Couturière* exploitent dans leur spectacle.

Dans son ouvrage *L'expérience esthétique*⁷, le philosophe Jean-Marie Schaeffer s'attarde à la question de l'attention dans l'appréhension d'une œuvre esthétique. Il met de l'avant la nécessité d'un « abaissement du seuil attentionnel⁸ » devant un objet artistique, qui permet à celui qui regarde de dégager l'objet de son attention de toute considération utilitaire liée à la compréhension du monde. Plutôt que de faire converger son attention sur un aspect ou une tâche spécifique, l'individu qui vit une expérience esthétique adopte une attention distribuée, flottante, qui l'amènera à faire un balayage complet du champ perceptuel et à prendre contact avec la globalité de son environnement.

C'est exactement ce que le personnage d'Ariane pousse les spectateurs à faire dans *La Couturière* en ponctuant le déambulatoire de moments « blancs » planifiés, durant lesquels le spectateur est confronté à une pure présence à soi.

7. Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

8. Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, ouvr. cité, p. 90.

Cette dynamique peut être expliquée par ce que la chercheuse Catherine Cyr qualifie d'« inattention sélective » :

Cette forme d'attention, qu'appelle souvent la création postdramatique, est marquée par une concentration plus relâchée du spectateur. Submergé par une surabondance de signes, celui-ci laisserait flotter son attention, se laissant porter par le rythme du spectacle et captant, par une sorte de « balayage inconscient », les éléments de la représentation qu'il réorganiserait en réseau signifiant. Cette inattention sélective est assurément à l'œuvre dans les moments de grande sollicitation sensorielle du parcours ambuloire mais elle est sans doute aussi agissante lorsque la « surabondance de signes » le cède à l'amenuisement, au retrait, aux passages à vide qui induisent un repli vers soi⁹.

Le fait que *La Couturière* soit prévu pour un petit nombre de spectateurs et que la comédienne soit particulièrement attentive aux réactions de ceux-ci fait en sorte qu'une temporalité différente se met en place. Le public adopte un état d'esprit propice à l'émerveillement et à une prise de contact sensorielle avec le lieu théâtral qui dépasse la sollicitation de l'ouïe et de la vue. Le déplacement des spectateurs dans différents espaces fait en sorte que le lieu de la représentation est sans cesse transformé et que les spectateurs sont maintenus dans un certain inconfort, dû à leur méconnaissance des espaces qu'ils parcourent et à la nécessité pour eux de changer constamment leurs points de repère. C'est ce délaissement de l'intellect au profit de l'affect que les créateurs de *La Couturière* recherchent dans l'amorce spectaculaire qu'ils mettent consciencieusement en place.

Ainsi, le recours à l'amorce spectaculaire constitue une des traces des transformations qui s'opèrent dans le théâtre contemporain. Les artistes placent l'expérience personnalisée du spectateur au cœur de leur processus de création pour l'engager pleinement dans la représentation. Dans le cas de *La Couturière*, cet engagement se manifeste physiquement par le mouvement du public à travers les différents lieux du déambulatoire et vise la familiarisation du public avec l'espace. Toutefois, l'implication du spectateur peut aussi être intellectuelle ou politique. Puisque la spécificité de l'amorce spectaculaire est d'être étroitement liée à l'esthétique du spectacle pour laquelle elle a été conçue, il est donc difficile de trouver les caractéristiques stables qui la définissent. Terminons en avançant que dans tous les spectacles qui font appel à une amorce spectaculaire, on remarque une volonté des créateurs de contrôler la réception du spectacle et de forger le spectateur pour en faire un récepteur idéal. Néanmoins, en étudiant l'effet que veulent produire les artistes en recourant à l'amorce spectaculaire ainsi que les fonctions que revêt le procédé dans chacune des productions, je suis d'avis qu'il est possible d'établir une typologie des spectateurs idéaux recherchés par les créateurs.

9. Catherine Cyr, « L'expérience immersive et les intermittences de l'attention », *Tangence*, n° 108 (*Engagement du spectateur et théâtre contemporain*, dir. Catherine Bouko et Hervé Guay), 2015, p. 93.

Une satire québécoise : *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, ironie et structure paradoxale

Julien Chauffour
Université du Québec à Rimouski

Un vieux mélange

La fiction satirique narrative est attestée depuis l'Antiquité et réapparaît irrégulièrement dans la longue durée de l'histoire littéraire, formant un corpus d'œuvres très variées par la forme (contes, dialogues, romans, nouvelles, poèmes) mais qui sont similaires quant aux stratégies satiriques mises en place pour affecter le lecteur. Des traits formels et thématiques se perpétuent et résonnent d'œuvres en œuvres, constituant une mémoire à laquelle appartient *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*¹. C'est ce que je tâcherai de montrer en mettant en évidence les traits formels et thématiques que se réapproprie Nicolas Langelier, notamment la structure paradoxale, propre à la satire, qui soutient fiction et réflexion. Il ne s'agit pas de suggérer que Lucien et Rabelais, pour ne citer que les maîtres originaux de cette structure paradoxale, soient à la source de l'écriture de *Réussir son hypermodernité*, mais d'extraire de l'histoire littéraire des notions opératoires utiles pour l'analyse et l'interprétation d'œuvres s'apparentant à la fiction satirique narrative, même quand ces œuvres revendiquent une contemporanéité, voire une « hypermodernité », qui semble faire fi de l'histoire littéraire.

Le long titre de l'œuvre de Nicolas Langelier programme une stratégie satirique parodique où s'entrelacent un discours comique et un discours sérieux : « Réussir son hypermodernité en 25 étapes faciles » annonce la partie comique du discours, fondée sur l'ironie et la parodie des ouvrages dits de « psychologie populaire » qui visent à guider le lecteur vers la minceur,

1. Nicolas Langelier, *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, Montréal, Boréal, 2010. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Pour faciliter la lecture, le titre sera abrégé par *Réussir son hypermodernité* dans la suite de cet article.

le bien-être spirituel ou le succès, tandis que «sauver le reste de sa vie» en annonce la partie sérieuse, en vouant la fiction à être lue comme une réflexion sur la place de l'humain au sein de l'hypermodernité. La réception journalistique² a vu dans ce phénomène parodique le principal intérêt de cette fiction, notamment Jean Barbe, qui écrit : «Mais en parodiant le style des livres de pop-psychologie appliquée pour raconter son histoire, Nicolas Langelier parvient à nous faire sourire de tristesse, et c'est là le plus grand compliment que je puisse lui faire³.» Un autre élément relevé par cette critique est, pour résumer, le mélange des genres : essai, fiction, autobiographie et, bien sûr, parodie. Un an après la parution de *Réussir son hypermodernité*, une deuxième vague d'articles est publiée par la revue *Argument*, qui consacre un dossier spécial à cette satire précisément à cause de son statut hybride : «Argument n'a pas pour habitude de consacrer sa chronique des livres à des œuvres de fiction. Précisons que le texte de Nicolas Langelier appartient à un genre hybride; mi-roman, mi-essai⁴.» Trois critiques, dont deux négatives, et un article de Nicolas Langelier lui-même continuent de relever la coprésence de genres différents, mais en accordant plus d'intérêt aux problématiques soulevées par l'ironie, une des réflexions majeures qui traversent *Réussir son hypermodernité*. L'ensemble de ces articles, dont je reparlerai, fait de Nicolas Langelier autant un auteur populaire qui critique les temps «hypermodernes», cible générale du satiriste, qu'un cuisinier qui aurait mélangé divers ingrédients. Or, le mélange comico-sérieux, dévoilé dès le titre, est depuis Lucien une caractéristique majeure de la fiction satirique : «Dans le principe, le dialogue et la comédie n'avaient aucun rapport et n'étaient point amis. [...] Nous, cependant, nous avons osé réunir ces deux éléments si discordants, et les harmoniser, bien qu'ils fussent tout à fait réfractaires et fort difficiles à accoupler⁵.» Si pour Lucien, il est question de dialogue philosophique et de comédie, se mélangent dans *Réussir son hypermodernité* les genres du livre-guide spirituel, de l'ouvrage de vulgarisation en histoire de l'art et de la parodie. L'auteur le dit lui-même :

Bien sûr, pendant que j'écrivais, j'étais conscient que je brouillais les pistes, en mêlant l'essai et le roman, le livre de croissance personnelle et le conte philosophique, la fiction et l'autobiographie, l'individuel et le collectif, l'histoire de la modernité depuis la Révolution française et la crise existentielle d'un trentenaire qui pourrait ou non être moi, dans un contexte qui pourrait ou non être le mien. Je savais que les opinions divergeraient, que des positions se camperaient⁶.

2. On peut consulter la revue de presse à cette adresse : URL : http://www.nicolaslangelier.com/nicolas_langelier/reussir-son-hypermodernite-et-sauver-le-reste-de-sa-vie-en-25-etapes-faciles.
3. Jean Barbe, «Le prochain sur la liste», *Canoe* [En ligne], mis en ligne le 14 septembre 2010, consulté le 15 avril 2018, URL : <http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/nouvelles/archives/2010/09/20100914-115702.html>.
4. Patrick Moreau, «Présentation du dossier "Autour d'un livre : Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles, de Nicolas Langelier"», *Argument*, vol. 14, n° 1, p. 1.
5. Lucien de Samosate, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 1101.
6. Nicolas Langelier, «Le mur», *Argument*, vol. 14, n° 1, p. 2.

La stratégie satirique mise en place dans la fiction satirique *Réussir son hypermodernité* semble donc se conformer à une tradition pluriséculaire. Ce « brouillage » crée la concurrence de plusieurs « pistes » où s'expriment des idées contradictoires, éléments essentiels au dialogisme selon ses principaux théoriciens, Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et Tzvetan Todorov⁷. En effet, outre le mélange comico-sérieux, Lucien, dans les *Histoires vraies*, avertit son lecteur : « il y a du moins un point où je serai véridique, c'est en avouant que je suis un menteur. Je pense ainsi échapper à la censure du monde en confessant moi-même que je ne dis rien de vrai. Je vais donc raconter des choses que je n'ai ni vues, ni éprouvées, ni entendues de la bouche d'autrui, des choses qui n'existent en aucune manière et ne peuvent absolument exister. Par conséquent, mes lecteurs ne doivent y ajouter aucune foi⁸ ». Ce paradoxal aveu, qui fait du titre une antiphrase, est le noyau de la « poétique de l'incrédulité⁹ » : en avouant mentir, le satiriste exhibe le pacte fictionnel et rend la lecture subséquente paradoxale, invitant dès lors le lecteur à prendre ses distances avec la fiction. Nous verrons que Nicolas Corréard, s'il n'avoue nulle part mentir, utilise d'autres procédés pour alimenter le paradoxe satirique et se rapprocher de la satire dialogique.

La satire dialogique

Préciser le concept de satire dialogique nécessite un détour par le xv^e siècle, époque à laquelle s'est constituée la fiction satirique moderne. La première occurrence du terme satire pour qualifier un texte en prose française apparaît selon Bernd Renner en 1498 : le premier pas vers la fiction satirique moderne passait par l'élargissement de l'acceptation de ce terme, auparavant réservé à la poésie latine, pour s'appliquer à un texte narratif en prose¹⁰. Par ailleurs, en sus de la poésie latine dont elle s'extrait, la satire de la Renaissance mélange les différentes traditions satiriques à sa disposition, et cela, à partir de l'idée que, par étymologie, la satire est mélange (*satura*) : « C'est à ce moment que différentes traditions satiriques — érudite et populaire ; classique et médiévale ; latine, grecque et vernaculaire — furent mises en avant et se mêlèrent pour la première fois à grande échelle¹¹ ». Dans la constitution de ce mélange, le rôle de Rabelais est prépondérant, puisque ce dernier fera

7. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Julia Kristeva, *Semiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

8. Lucien de Samosate, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 122.

9. Nicolas Corréard, « Les "Histoires vraies" du "Lucien français" : de la poétique de l'incrédulité au regard moraliste du *Quart Livre* », *Le verger* [En ligne], bouquet 1 (Gargantua et le Quart Livre de Rabelais, dir. Anne Debrosse et coll.), mis en ligne le 2 janvier 2012, consulté le 9 avril 2017, URL : <https://personae.jimdo.com/a-le-verger-revue-en-ligne/le-verger-bouquets/janv-2012-nicolas-correard>.

10. Bernd Renner, « From Satura to Satyre: François Rabelais and the Renaissance Appropriation of a Genre », *Renaissance Quarterly*, vol. 67, n° 2, 2014, p. 379.

11. « It was at that moment that different satirical traditions — erudite and popular ; classical and medieval ; Latin, Greek, and vernacular — came to the fore and often blended for the first time on a large scale », Bernd Renner, « From Satura to Satyre: François Rabelais and the Renaissance Appropriation of a Genre », art. cité, p. 377 ; je traduis.

de la satire « une création en même temps nourrie des traditions antiques et capable d'orienter cet héritage vers une certaine modernité¹² ». Or, la modernité de la satire rabelaisienne ne vient pas uniquement du mélange de diverses traditions satirique, mais aussi, paradoxalement, si l'on en croit Bernd Renner et Nicolas Corréard, de la reprise par Rabelais de la poétique lucianesque, qui

consiste à promouvoir une attitude d'incrédulité chez le lecteur, appelé à se méfier des impostures contemporaines que le *Quart Livre* ne cesse de dénoncer. Dans les *Histoires vraies* et dans le corpus lucianesque, Rabelais n'a pas seulement trouvé l'exemple d'une mixité générique qu'il apprécie, mais un pacte de lecture fondé sur l'incrédulité envers la lettre du texte, qu'il remotive à des fins différentes : sur ce modèle, il greffe sa pratique extraordinaire du sens figuré, qui complexifie la satire religieuse pour obliger le lecteur à aiguiser son sens critique¹³.

La résurgence, à la Renaissance, des œuvres de Lucien, qui avaient été ignorées au Moyen Âge, marque la réapparition de ce que Bernd Renner appelle satire plurielle ou satire dialogique : des fictions « construites sur une structure paradoxale, marque de fabrique de la satire plurielle [...], qui a pour but d'inviter les lecteurs à réfléchir profondément sur les questions soulevées en leur fournissant des informations apparemment contradictoires¹⁴ ». La fiction satirique n'est donc pas dialogique parce qu'elle entrelace un discours comique avec un discours sérieux, mais parce qu'elle fait dialoguer des personnages ou des idées contradictoires afin d'impliquer le lecteur dans l'effort interprétatif : le dialogisme satirique devient celui d'une œuvre ouverte au dialogue avec le lecteur. Or Nicolas Langelier réactualise, par sa volonté de brouillage, par son intention d'écrire une œuvre suscitant des interprétations diverses, un tel pacte de lecture fondé sur la connivence et l'incrédulité.

Contre l'hypermodernité

Le concept d'hypermodernité est défini par Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles dans *Les temps hypermodernes*¹⁵ (2004). Il désigne la continuité et la similarité du *xxi*^e siècle par rapport aux deux cents ans précédents, en refusant l'idée de rupture définitive avec la modernité, idée associée au postmodernisme. Selon Gilles Lipovetsky, « s'est mise en orbite une seconde modernité [vers 1980], déréglementée et globalisée, sans contraire, absolument moderne, reposant pour l'essentiel sur trois axiomatiques constitutives de la modernité elle-même : le marché, l'efficacité technicienne, l'individu. Nous

12. Martial Martin, « Satyres ménippées et satyrica : de la satire narrative au roman à clés (1580-1630) », *Littérature Classiques*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 115.

13. Nicolas Corréard, « Les "Histoires vraies" du "Lucien français" : de la poétique de l'incrédulité au regard moraliste du *Quart Livre* », art. cité, p. 5.

14. « built on a paradoxical structure, a trademark of plural satire [...], which is meant to incite the readers to reflect thoroughly on the issues at hand by providing them with seemingly contradictory information », Bernd Renner, « Alea Iacta Iudiciorum Est : Legal Satire and the Problem of Interpretation in Rabelais », *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 35, n° 1, 2004, p. 96 ; je traduis.

15. Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 74.

avons une modernité limitée, voici le temps de la modernité achevée¹⁶». La période postmoderne, située plus ou moins entre 1950 et 1980, devient donc une transition entre deux modernités successives : la première rejette le passé et croit à l'avenir, la seconde recycle le passé et s'inquiète de l'avenir, mais les deux reposent sur les mêmes principes de progrès économique et technique.

Dans *Année rouge: notes en vue d'un récit personnel de la contestation sociale au Québec en 2012*, Nicolas Langelier, par ailleurs aujourd'hui rédacteur en chef de la revue *Nouveau Projet*, pose la question qui hante *Réussir son hypermodernité*: « comment concilier dans ce mouvement de révolte [le printemps érable] le politique et le personnel, l'engagement et la recherche d'une certaine sérénité¹⁷? » Tous les doutes qui traversent l'esprit du héros de *Réussir son hypermodernité* mènent à cette question centrale et l'œuvre s'inscrit dans une réflexion générale sur l'époque contemporaine. Les « 25 étapes faciles » sont vingt-cinq chapitres, alternativement narratifs et didactiques. Dans les chapitres narratifs, il est question d'un homme dans la trentaine qui vient de perdre son père et qui part en répandre les cendres sur le lac au bord duquel ce dernier avait l'habitude de passer ses vacances. C'est l'occasion, pour ce « vous », à la fois héros et lecteur du livre, de se souvenir de son passé et de réfléchir sur sa vie, sur son métier de journaliste musical et sur sa rupture récente. Quant aux chapitres didactiques, ils développent et définissent le concept d'hypermodernité : cette alternance de narration et d'explication parodie la structure des livres de « développement personnel » qui alternent entre phase active et phase passive, ou passages théoriques et exercices pratiques. Dans *Réussir son hypermodernité*, cette alternance est aussi une manifestation du mélange comico-sérieux par lequel l'œuvre se rapproche de la satire de Lucien : même inventivité de la création et même usage ironique de la parodie. À la fin de *Réussir son hypermodernité*, après avoir vécu un éveil spirituel, « vous » décidez de fuir la ville et de partir vivre auprès de la nature. Reste à savoir sous quelles modalités apparaît dans l'œuvre hypermoderne la poétique de l'incrédulité chère à cette veine satirique dont Lucien est emblématique.

Réussir son hypermodernité est donc une satire de l'hypermodernité : Langelier y attaque l'individu, « partout, toujours, en interactivité constante avec l'humanité tout entière et personne en particulier » (*RH*, p. 17), individu au mode de vie caractérisé par un rapport au temps soumis au régime de l'urgence, puisque l'hypermodernité « se signale par l'idéologisation et la généralisation du règne de l'urgence¹⁸ ».

Autre cible, l'idée optimiste selon laquelle

rien de ce qui surviendra par la suite, les catastrophes et les révolutions, la Grande Dépression et le fascisme, l'effroyable Seconde Guerre mondiale, les holocaustes et les bombes atomiques, les rois philosophes et les nouveaux

16. Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, ouvr. cit., p. 74.

17. Nicolas Langelier, *Année rouge: notes en vue d'un récit personnel de la contestation sociale au Québec en 2012*, Montréal, Atelier 10, 2012, p. 27.

18. Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, ouvr. cit., p. 111.

prophètes, les guerres chaudes ou froides, rien de tout ça n'empêche la marche inexorable de la modernité et l'arrivée d'un monde meilleur. (*RH*, p. 111)

La croyance en un monde meilleur est ici attaquée par la rhétorique : Langelier construit une phrase scalène en cadence mineure, dont l'effet de guillotine, renforcé par la reprise de « rien », induit un sentiment de désillusion vis-à-vis du progrès, la protase démesurée affaiblissant ironiquement toute sincérité dans l'apodose. La « croyance », l'optimisme dénoncé comme naïf, est donc une cible majeure de la satire de Nicolas Langelier, et ce procédé qui consiste à juxtaposer un bref aperçu de l'engouement moderne pour l'avenir avec les horreurs de l'Histoire ou à mettre en contraste un enthousiasme de quelques phrases pour la vie urbaine et ses gadgets techniques avec la mélancolie et la tristesse du héros, apparaît à plusieurs reprises, pour suggérer une des idées fondatrices de l'œuvre : « la modernité vous a laissé tomber » (en quatrième de couverture), c'est-à-dire que seul l'individu peut se « sauver ». Enfin, Nicolas Langelier énumère en note de bas de page une série de marques de médicaments « inhibiteurs sélectifs de la recapture de la sérotonine » (*RH*, p. 19), ce qu'il est permis d'interpréter comme une critique de l'industrie pharmaceutique et de la consommation des substances qu'elle produit ; plus loin, il dénonce l'importance démesurée de notre image sur les réseaux sociaux, la marchandisation de la mort et la pornographie omniprésente. D'un point de vue global, *Réussir son hypermodernité* est donc une fiction satirique qui attaque le mode de vie hypermoderne et c'est ce que nous appellerons la structure simple (non paradoxale) de la satire : afin d'entraîner son lecteur sur la voie de l'indignation commune, le satiriste dévoile les vices de l'hypermodernité.

Énonciation et ironies

Mais si la satire n'était que dénonciation, dans notre cas une pure condamnation de l'hypermodernité, elle ne serait pas ambivalente. Il n'y aurait pas de structure paradoxale. Par ailleurs, si le lecteur est convié par la narration à la deuxième personne du pluriel à participer à l'effort interprétatif, *Réussir son hypermodernité* n'offre pas un dialogue explicite entre deux idées contradictoires. Bien que l'« Étape 21 » soit intitulée « Comparer deux visions opposées de la modernité » (*RH*, p. 182), ce chapitre est une ruse qui renforce encore le déséquilibre entre l'optimisme pour la modernité (un paragraphe de neuf lignes) et la critique de l'hypermodernité à laquelle elle a mené (quatre paragraphes, 76 lignes en tout). Outre leur différence de longueur, les deux textes comparés sont disposés en colonne, ce qui mène assez vite à la disparition du texte le plus court. De ce fait, rien ne vient contrebalancer la critique de l'hypermodernité, qu'une succession d'espaces blanches, ultime silence argumentatif. Pour autant, persiste dans l'œuvre une ambivalence qui laisse le lecteur dans l'irrésolution : la satire de Nicolas Langelier semble par conséquent construite sur une structure paradoxale qu'il reste à identifier.

Par essence ambivalente, la parodie implique d'imiter d'abord ce dont on veut se différencier : Fredric Bogel précise qu'elle ouvre « un espace où les distinctions sont rendues problématiques [et] nous laisse non pas avec une conclusion sûre, mais avec un lot de questions irrésolues¹⁹ ». Dans le même ordre d'idées, Linda Hutcheon écrit que le « dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la *différence* : la parodie représente à la fois la déviation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé²⁰ ». La production d'une différence entre le texte parodique et le texte parodié passe donc par l'intériorisation d'un matériau, identification première que le texte parodique s'attachera à dissiper : si *Réussir son hypermodernité* singe les livres de psychologie populaire pour s'en démarquer, nous verrons que cette démarcation est paradoxale, car elle s'accompagne d'une attirance pour ce qu'elle tourne en ridicule. D'autre part, Northrop Frye écrit : « on ne saurait mieux définir le fondement même du mythe ironique qu'en y décelant une parodie du romanesque : une application des formes de la mythologie romantique à un contenu plus réaliste auquel elles ne semblent guère convenir²¹ ». En effet, *Réussir son hypermodernité* n'est pas que la parodie d'un livre *New Age*, c'est aussi une parodie du romanesque et donc une fiction qui pousse à s'interroger sur l'héroïsme contemporain, comme le suggère l'exergue de David Foster Wallace : « j'aspire à être un adulte sain d'esprit, ce qui m'apparaît comme la seule véritable forme d'héroïsme encore possible, de nos jours ». Or, si le héros de *Réussir son hypermodernité* cherche effectivement « à être un adulte sain d'esprit », le récit au « vous » place le lecteur en position instable en dédoublant l'énonciation. Ainsi la construction du sujet devient problématique et Nicolas Langelier n'en est pas innocent : il utilise les possibilités de confusion qui existent entre le satiriste, le lecteur et l'objet de la satire. Dans cette ambivalence globalement engendrée à la fois par la parodie (un rapport ambigu avec la littérature psycho pop) et par une énonciation problématique (récit au « vous »), se dessine la structure paradoxale qui pousse à une lecture distanciée de l'œuvre et fait naître une incrédulité chez le lecteur.

En effet, le « vous » est le lecteur auquel s'adresse l'auteur de la parodie, la *persona*, c'est-à-dire celui qui écrit un ouvrage de développement personnel avec le masque du satiriste. Mais le « vous » est également le héros d'un récit contant l'histoire d'un homme qui vit une situation de crise spirituelle, après la mort de son père et une rupture conjugale. Cette double valeur du « vous », laquelle réactualise, à chaque apparition du pronom, le mélange

19. « a space where distinctions are rendered problematic [and] leave[s] us not with a secure conclusion but with a set of troubling questions », Fredric Bogel, *The Difference Satire Makes: Rhetoric And Reading From Jonson To Byron*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 23 ; je traduis. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DSM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

20. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 147 ; l'auteure souligne.

21. Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 272. Nicolas Langelier reproduit, en noir et blanc et de manière simplifiée, un tableau de Turner dont le célèbre ciel perd ainsi tout son attrait : cette reproduction ironique vient ici illustrer la pensée de Northrop Frye (*RH*, p. 57).

comico-sérieux, participe donc à faire de cette fiction une œuvre qui invite réellement à « réfléchir à sa propre modernité », ou à « réfléchir à l'héritage de sa génération », pour reprendre les titres des « étapes » 3 et 18 de *Réussir son hypermodernité*. Les aventures que vivra le héros, banales en regard de ce qu'on attend d'un héros (s'arrêter dans un dépanneur et acheter un casse-croûte, briser une fenêtre et se couper la main, embourber sa voiture), révèlent qu'il s'agit d'une parodie du romanesque autant que d'une parodie d'un livre visant à l'éveil spirituel. Mais surtout, le « vous » est au centre d'une triple identification : de l'écrivain au personnage, de l'écrivain au lecteur et du lecteur au personnage. Le récit au « vous » est donc au cœur de l'effet parodique et sert de noyau à partir duquel se construit la structure paradoxale.

Comme le remarque Daniel Tanguay²², *Réussir son hypermodernité* est une réflexion ironique sur les limites de l'ironie. Mise en exergue, une citation de Susan Sontag programme une lecture subordonnée à cette réflexion : « Il reste à voir jusqu'où les ressources de l'ironie pourront être étirées²³ ». Fidèle à ce programme, *Réussir son hypermodernité* est parsemé de condamnations de l'ironie telles que « parlant d'ironie : vous comprenez que la culture ironique et cynique de votre époque n'apportera rien de bon » (*RH*, p. 177), suggérant par là que les ressources de l'ironie ont été déjà suffisamment étirées. Or ces condamnations sont toujours susceptibles d'être elles-mêmes ironiques, si ce n'est à cause de passages ironiques plus ponctuels qui surviennent juste après ces condamnations, ne serait-ce qu'à cause du choix de la forme parodique qui crée une ironie d'ensemble contrebalançant toute condamnation plus circonscrite de l'ironie. Ainsi le personnage se demande « pourquoi, en conversant avec des amis, vous sentez-vous obligé de noyer vos tourments et vos souffrances dans l'autodérision et les façades ? » (*RH*, p. 177), question ensuite tournée en dérision : « ce dont vous n'avez pas la moindre idée : quoi faire, au juste » (*RH*, p. 178). Outre l'incertitude énonciative, le lecteur est donc plongé dans l'ambivalence du satiriste envers la dérision, à la fois condamnée et utilisée. Enfin, particulièrement ambivalente est cette question : « pourquoi les textes que vous écrivez sont-ils traversés par cet humour omniprésent, ce désir d'avoir l'air cool, ce détachement ? » (*RH*, p. 177) Au niveau homodiégétique, le personnage réfléchit sur son statut de journaliste musical et prend conscience de certains aspects de son métier. Mais *Réussir son hypermodernité* est un texte « travers[é] par cet humour omniprésent, ce désir d'avoir l'air cool, ce détachement », ce qui constitue en ce cas une autocritique qui vient renforcer l'ambivalence énonciative, induisant une sortie hors du récit à la manière d'une parabase. Le lecteur est mis en présence d'une intimité avec l'ironie que le satiriste essaie de transformer en différence externe, de « recatégoriser » afin d'en sortir et de redessiner la limite entre le comique et le sérieux, entre l'ironie, l'engagement politique et

22. Daniel Tanguay, « Une vingt-sixième étape difficile », *Argument*, vol. 14, n° 1, p. 3.

23. Susan Sontag, *Against Interpretation, and other essays*, New York, Dell, 1969, p. 13, cité par Nicolas Langelier, *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, ouvr. cité, p. 13 ; l'auteur traduit.

la spiritualité. Dans la classification de Pierre Schoentjes²⁴, la cible de la satire de Nicolas Langelier est l'ironie du postmodernisme, celle de l'autocommentaire constant. Or cette ironie est attaquée au moyen d'une autre ironie, celle que Pierre Schoentjes appelle pédagogique et socratique. Dans ce combat entre deux ironies, l'autocommentaire, vu comme une réflexivité constante menant à un vide de sens, s'oppose à la recherche dialectique de la sagesse : cet usage paradoxal de l'ironie, associé aux contradictions inhérentes à la parodie, ainsi que l'énonciation à la deuxième personne du pluriel, place la structure paradoxale de *Réussir son hypermodernité* au cœur d'une problématique d'identification et de rejet.

Satire : altérité et similarité

En effet, *Réussir son hypermodernité* est un texte qui travaille à remettre l'ironie à sa place : « vous savez qu'un jour, bientôt, il faudra commencer à dire ce qui doit être dit, à être sérieux, à prendre les problèmes de front » (*RH*, p. 178). Ce « sérieux » que l'auteur appelle de ses vœux²⁵ n'échappe ni à l'ambivalence satirique, ni à l'ambiguïté ironique. Certes, à la fin du récit, le personnage vit un éveil spirituel, une épiphanie surgissant après de nombreuses prises de conscience révélant les erreurs du mode de vie hypermoderne : au « centre » d'une « clairière inondée de soleil », il ressent « une énergie puissante », puis « une profonde tendresse » et enfin que « tout ne sera que lumière et blancheur » (*RH*, p. 218). La description classique de cet éveil spirituel répond à la longue note de bas de page de la page 49, où le personnage déplore devoir lire « en cachette » le « best-seller » du « populaire guide spirituel » Eckart Tolle²⁶ à cause des « liens ironiques vers des vidéos à tendance nouvel-âgeuse » (*RH*, p. 49) que ses amis lui auraient envoyés s'ils avaient vu que le personnage lisait un tel livre. Il en conclut : « vous vivez à une époque d'où la recherche spirituelle a été évacuée ». Au sein d'une parodie de « livre spirituel », le satiriste reconnaît la valeur d'un tel livre : démarche ambiguë qui prouve que *Réussir son hypermodernité* est en même temps destinée à fonder une nouvelle spiritualité et une tentative visant à discréditer une telle littérature.

Dans *Réussir son hypermodernité*, s'opposent et se mélangent ironie et recherche spirituelle sincère, second degré et premier degré : la fin du récit tente une sortie hors de l'ironie, un retour au sérieux et à la recherche spirituelle, par la description de l'éveil spirituel annoncé dès l'« Étape 1 » : « il y a quelque chose de différent cette fois » (*RH*, p. 10), « Vous aurez l'impression très forte qu'une sorte de fin du monde est sur le point d'arriver — la fin d'un monde en tout cas. » (*RH*, p. 25, l'auteur souligne) Comme en témoigne le premier titre de l'œuvre, *Grandir* (titre de travail délaissé par la suite), ou la lecture qu'en propose Patricia Nourry, *Réussir son hypermodernité* est le

24. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Point, 2001.

25. « mon livre, qui s'attaque essentiellement à l'impossibilité d'être sérieux dans l'univers intello-culturel actuel », Nicolas Langelier, « Le mur », art. cité, p. 2.

26. Eckhart Tolle, *Le pouvoir du moment présent : guide d'éveil spirituel*, Paris, J'ai lu, 2010.

roman d'une « initiation au fait d'être seul²⁷ ». En effet, un tel titre suppose l'idée d'une initiation spirituelle, puisque le héros est déjà adulte, il ne peut que grandir autrement, ce qui indique, à tout le moins, un certain cheminement intellectuel. Mais le résultat de ce voyage intérieur, l'éveil final, est contaminé par le second degré puisqu'il commence ainsi : « si vous avez bien suivi les étapes décrites tout au long de ce livre, le sentier que vous suivez débouchera alors sur une sorte de petite clairière inondée de soleil » (*RH*, p. 218). En faisant revenir le jeu parodique au moment le plus sérieux du récit, sa conclusion spirituelle, le satiriste assume l'inévitable structure double de la satire et convie le lecteur à réfléchir sur un monde hypermoderne jugé trop ironique et sur les formes de spiritualité que ce monde propose. Cette stratégie satirique de l'ambivalence est plus qu'un dialogue entre deux idées contradictoires : c'est un jeu d'identification et de rejet auquel joue le satiriste, une tentative funambule de se tenir à la frontière entre comique et sérieux afin de les séparer l'un de l'autre en invitant le lecteur dans ce mouvement. Cette dynamique ambivalente d'identification et de rejet est ce que Fredric Bogel appelle la structure double de la satire.

Fredric Bogel introduit sa réflexion sur la satire en montrant les faiblesses de la conception traditionnelle de la satire, telle que donnée par exemple par le *Trésor de la langue française informatisé*, qui définit la satire littéraire comme un « écrit dans lequel l'auteur fait ouvertement la critique d'une époque, d'une politique, d'une morale ou attaque certains personnages en s'en moquant²⁸ ». Une telle définition présuppose une structure triangulaire dans laquelle le satiriste et l'objet de la satire sont clairement séparés par une distance critique, tandis que le lecteur est lui aussi clairement séparé du satiriste et de l'objet de la satire. Dans ce schéma, il est attendu que le lecteur s'aligne avec le satiriste contre l'objet de la satire. Généralement, les lecteurs, les critiques et les satiristes ont ces assertions en tête lorsqu'ils lisent, interprètent, analysent ou écrivent des satires. C'est Nicolas Langelier qui attaque le mode de vie hypermoderne, ou « l'impossibilité d'être sérieux », sous les yeux d'un lecteur qui opine. À cela s'ajoute, écrit Fredric Bogel,

la convention de référentialité qui représente le satiriste comme une figure liée au monde extérieur, au lieu d'une personne qui crée des objets imaginaires pour mieux les attaquer. Bien sûr, un satiriste commence assurément par percevoir quelque chose de repoussant qu'il voudrait attaquer. Mais affirmer que c'est toujours le cas, ou presque, me semble l'indication d'une remarquable volonté de lire la satire comme le satiriste voudrait qu'on la lise²⁹. (*DSM*, p. 10)

27. Patricia Nourry, « Cap Solitude », *Argument*, vol. 14, n° 1, p. 2.

28. ATILF — CNRS et Université de Lorraine, « Satire », *TLFi: Trésor de la langue Française informatisé* [En ligne], page consultée le 1^{er} février 2017, URL : <http://www.atilf.fr/tlfi>

29. « the convention of referentiality that represents the satirist as a figure in touch with the external world rather than someone generating fantasy-objet to attack. Of course, a satirist certainly may begin by perceiving a repellent figure whom he or she wishes to attack. But the assumption that such is always, or almost always, the case seems to me evidence of a remarkable willingness to read satire as the satirist would have us read it » ; je traduis.

Ainsi, le texte satirique commencerait dans la « perception d'une différence » extérieure, ce qui permet de garder le satiriste et l'objet de la satire à distance l'un de l'autre, et ainsi de conforter le lecteur dans son alliance avec le satiriste, comme le suggère le fait d'écrire pour se venger d'un affront, par réaction à un événement politique ou encore dans le but de corriger les vices. Or cette conception de la satire, ce qu'on peut appeler la structure simple de la satire, peine à expliquer d'où vient l'ambivalence et pourquoi la position du satiriste se révèle parfois si difficile à cerner. En effet, dans cette structure, le jugement satirique est extrêmement simplifié : le satiriste dénonce le mal, corrige le vice ou démasque l'hypocrisie. Il est évidemment du bon côté de la morale. C'est pourquoi, d'après Fredric Bogel, cette conception habituelle de la satire se perpétue : elle oblitère les ambiguïtés anxiogènes. Sans pour autant qu'elle soit fautive, la structure simple en cache une seconde. Car le jugement satirique est toujours le contraire d'un jugement simple : il est problématique, opéré à la vue de tous, et provoque donc la résistance du lecteur (par exemple la critique que Daniel Tanguay adresse à *Réussir son hypermodernité*). Cette résistance est l'indice, selon Fredric Bogel, d'une seconde structure satirique.

L'inévitable échec de la satire

Lire une satire n'est, de fait, pas une lecture reposante, mais une lecture active. Si le texte est ancien, un effort supplémentaire est requis, car la satire « demeure si ancrée dans le temps et dans l'espace qu'elle ne s'exporte pas facilement vers d'autres publics ni vers d'autres lecteurs situés ailleurs, dans d'autres lieux et à d'autres époques³⁰ ». C'est donc un problème de diachronie qui impose un travail de lecture plus actif et des allers-retours entre le texte et les notes, qui nous sont à l'évidence épargnés dans le cas de *Réussir son hypermodernité*. D'après Fredric Bogel, cependant, la résistance du lecteur provient d'une résistance aux jugements portés par le satiriste : « plus que les difficultés rhétoriques de vers et de couplets, ou d'allusions littéraires et politiques, c'est souvent l'acte de juger qui fige l'élan sympathique de l'âme du lecteur contemporain³¹ » (*DSM*, p. 28). Cette résistance au jugement porté par le satiriste indique que le lecteur ne s'aligne pas toujours avec le satiriste et donc que voir dans la satire une simple dénonciation du vice n'en offre qu'une vision parcellaire. Il peut s'agir d'un rejet pur et simple de la part du lecteur, ou d'un désaccord, comme il peut s'agir d'un malaise causé par « la multiplication des points de vue [qui] aboutit alors parfois à un certain flou, voire à des contradictions irréductibles³² ». C'est-à-dire que le lecteur peut résister à un texte satirique parce que le point de vue est trop clair, l'attaque

30. Ralph M. Rosen, « Efficacité et temporalité de l'invective et de la satire dans la poésie grecque », *Cahier « Mondes anciens »* [En ligne], mis en ligne le 3 septembre 2014, consulté le 17 juin 2017, URL : <http://mondesanciens.revues.org/1235>.

31. « More than the difficulties of line and couplet rhetoric, or of literary and political allusion, it is this act of judgment that often chills the genial current of the contemporary reader's soul » ; je traduis.

32. Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire (littératures française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 187.

trop violente ou personnelle, ou à cause de son incapacité à clarifier les propos du satiriste comme dans le cas d'une satire trop ambivalente. C'est le cas du philosophe Daniel Tanguay qui reproche à *Réussir son hypermodernité* ses paradoxes (condamner l'ironie en ironisant, condamner l'hypermodernité en étant soi-même hypermoderne) :

ce qu'il y a de plus tragique dans l'essai, ce sont sans doute tous les efforts vainement déployés par l'auteur pour sortir de lui-même, pour décentrer son regard, pour rejoindre les personnes qui ont compté pour lui, alors que par la forme et le style son récit reconduit le narcissisme qu'il cherche à fuir. L'auteur est ainsi resté prisonnier du jeu de miroir de l'individu hypermoderne³³.

« Reconduire » ce que le satiriste « cherche à fuir » : paradoxe, ambivalence et duplicité sont reprochés au satiriste, qui, aux yeux du lecteur « résistant » à la satire, n'est pas assez différent de ce qu'il attaque.

Or,

lire la satire implique nécessairement cette sorte d'anxiété : l'effort de tracer son chemin dans une espèce de champ de mines rhétoriques. L'erreur est d'essayer de se « sauver », ou de « sauver » un auteur ou une œuvre, ou le mode satirique entier, en affirmant qu'un tel effort est une occurrence spécifique, occasionnelle ou anormale³⁴. (*DSM*, p. 67)

La résistance du lecteur est donc constitutive de la satire et provient en partie de la confusion possible qui règne entre le satiriste et l'objet de la satire, confusion qui remet en question toute la structure de la satire telle qu'on la conçoit habituellement : les distances entre lecteur, satiriste et objet de la satire sont mises en danger. C'est que le satiriste peut être soupçonné d'amour pour sa cible, de ressembler à ce qu'il dénonce ou de satiriser le lecteur. Pour preuve, Daniel Tanguay écrit : « par la forme qu'il a choisi de donner à son récit, Langelier n'a donc pas pu répondre à sa volonté sincère de rompre avec les masques et subterfuges de l'ironie », et plus loin, le journaliste reproche à Nicolas Langelier « un geste de *rupture* particulièrement difficile à accomplir³⁵ ». Sans arriver à éviter le paradoxe du rejet du rejet, le critique met le doigt sur les ruptures inabouties qui sont le signe de ce que Fredric Bogel appelle la structure double de la satire. Ainsi la vision classique de la satire, où satiriste, lecteur et objet de la satire sont clairement délimités, et dotés de fonctions précises, laisse-t-elle apparaître une seconde structure. Précisons que la satire comme dénonciation du vice ou dévoilement de l'hypocrisie reste valable, et bien sûr visible d'emblée. Cette vision de la satire n'est pas remplacée par une autre : elle se dote plutôt d'une contrepartie qui vient lui

33. Daniel Tanguay, « Une vingt-sixième étape difficile », art. cité, p. 2.

34. « *reading satire necessarily involves this sort of anxiety, the labor of threading one's way through a kind of rhetorical minefield. The error is to try to "save" ourselves, or an author or work, or the entire satiric mode, by assuming that such labor is a special case, unnecessary or abnormal* » ; je traduis.

35. Daniel Tanguay, « Une vingt-sixième étape difficile », art. cité, p. 1 ; je souligne.

conférer une sorte de double fond dont la mise en évidence permet de mieux comprendre le geste satirique — et d’approfondir l’analyse des œuvres qu’il suscite.

Structure double

En s’appuyant sur les recherches de René Girard au sujet du bouc émissaire et de la structure mimétique du désir et sur celles de Mary Douglas sur la pollution et le rituel de consommation du pangolin³⁶, Fredric Bogel affirme que la satire ne naît pas du constat d’une réalité extérieure repoussante, mais d’une intimité du satiriste avec quelque chose de repoussant, une trop grande proximité avec l’altérité dangereuse. Il ajoute que c’est l’identification avec l’objet de la satire qui conduit le satiriste à augmenter une distance jugée insuffisante. La satire commence donc dans une dangereuse promiscuité avec l’objet de la satire. D’où le titre de son œuvre : *The Difference Satire Makes*, c’est-à-dire que la satire est d’abord une différenciation, quelles que soient les préoccupations éthiques, et donc que le satiriste voit premièrement dans l’objet de la satire quelque chose qui n’est *pas assez* différent. En ce sens, *Réussir son hypermodernité* apparaît comme l’exhibition de ce processus satirique de défamiliarisation. Par le récit au « vous », l’auteur s’écrit à lui-même autant que le lecteur lit sa propre histoire. Dans cette intimité, nous assistons au rejet progressif par le héros-lecteur d’une partie de lui-même. En effet, quand il écrit : « pensez à votre carrière qui ne vous apporte aucune satisfaction — pire, dont vous avez un peu honte » ou « vous ressentirez alors une forte nausée à la pensée de toutes ces futilités qui en étaient venues à prendre une place démesurée dans votre vie — toutes ces blagues, ces communications vides, cette recherche constante du cool et du hip et du witty » (*RH*, p. 150 et 178), par la « honte » et la « nausée », il exhibe les signes d’un rejet d’une part de lui-même. En outre, l’emploi du terme « place » suggère que le satiriste tente non pas d’attaquer l’ironie, mais de la remettre à sa « place », comme Mary Douglas montre que la saleté n’est pas sale en soi, mais est quelque chose qui se trouve à la mauvaise place. Écrire une satire est donc un « rituel de séparation » qui reforme des catégories que le satiriste percevait comme menacées : « une machine ou un mécanisme textuel différenciateur³⁷ » (*DSM*, p. 42).

Une des conséquences de cette conception de la satire — un mouvement visible de rejet à la suite d’une identification plus ou moins secrète, ou inconsciente — est que cette identification « primitive » du satiriste avec l’objet de la satire reste perceptible dans le texte et vient confondre le lecteur ou le critique en le mettant dans « une position instable et impure³⁸ » (*DSM*, p. 35) : c’est Daniel Tanguay qui reproche à Nicolas Langelier son intimité avec l’ironie, sa rupture inaboutie avec l’individualisme hypermoderne et son usage « lourd »,

36. René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982 ; René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 et Mary Douglas, *De la Souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1981.

37. « a textual machine or mechanism for producing differences » ; je traduis.

38. « an unsettled and impure position » ; je traduis.

dit-il, du « vous ». Or, Fredric Bogel remarque : « en conséquence, les lecteurs qui s'attendent à un tel inconfort [...] sont libres de découvrir que lire la satire n'est pas tant une question de trouver une opinion à laquelle se rattacher que celle d'explorer la complexité d'une posture morale particulière³⁹ » (*DSM*, p. 62). C'est ici que revient l'idée d'une poétique de l'incrédulité : le lecteur de fiction satirique est convié à s'interroger plus qu'à simplement se laisser convaincre par le satiriste. De surcroît, l'existence de ce « lecteur qui s'attend à un tel inconfort » présuppose l'existence du lecteur qui ne s'y attend pas, ce qui permet de mettre en valeur une autre fonction de différenciation inhérente au texte satirique : celle de diviser son lectorat. Par conséquent, en exposant des jugements à la vue de tous, qu'elle le fasse de manière violente ou douce, claire ou ambiguë, la satire est beaucoup plus susceptible d'éveiller des réactions de la part des lecteurs que d'autres modes littéraires. Cette capacité du texte satirique à séparer son lectorat rappelle ce Philippe Hamon appelait la « fonction d'excommunication⁴⁰ » de l'ironie et rapproche encore la satire de l'ironie.

La structure double de la satire, telle que la conçoit Fredric Bogel, est donc une structure paradoxale à plusieurs titres. D'abord parce qu'elle contourne la *doxa* qui voit en la satire une dénonciation moqueuse du vice, de l'hypocrisie, etc. Ensuite, parce qu'elle construit l'intention satirique sur une identification originelle avec le vice perçu en l'autre et en imputant au satiriste une telle duplicité (sans péjoration), elle fait du texte qui naît de cette intention le lieu où l'on peut lire le satiriste, plongeant le lecteur dans le mouvement paradoxal d'identification et de rejet propre à tout « rituel de séparation ». Enfin, le texte satirique divise ses lecteurs, selon l'interprétation qu'ils font de l'ambivalence : ceux qui y résistent et dénoncent ses ruptures inabouties et ceux qui apprécient ce qu'ils voient comme une ouverture à l'interprétation.

Si *Réussir son hypermodernité* semble anecdotique dans le paysage littéraire québécois, le roman a tout de même suscité le débat. D'une part, l'étudier aura permis de mettre en valeur la persistance de la structure paradoxale qui fait de la fiction satirique un genre à part, un genre fascinant ; d'autre part, l'œuvre de Nicolas Langelier aura permis de valider la satire comme machine textuelle visant à exhiber un rejet.

Écrire une satire est donc un acte répulsif toujours un peu manqué qui s'amorce dans l'identification avec ce qui est rejeté, c'est-à-dire une division interne (au satiriste) qui se transforme en différence externe (dans le texte) : *Réussir son hypermodernité* commence dans un « tourbillon » (*RH*, p. 17). Cet état initial « confus et désorienté » (*RH*, p. 17) est à opposer à la situation finale, qui est beaucoup plus claire, ce qui est bien l'indice que le texte satirique est une différenciation : le récit s'achève quand le héros décide de ne

39. « readers who expects such uneasiness [...] are consequently freed to discover that reading satire is not so much about finding a position we can plug ourselves into as about exploring the complexity of a particular moral position » ; je traduis.

40. Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 125.

plus vivre en ville, territoire hypermoderne s'il en est. À l'idéologie (hyper) moderne, le satiriste en oppose une autre, plus singulière, empreinte d'utopie, par le biais de son héros, car « les modèles narratifs sont aussi des modèles idéologiques⁴¹ » : par le modèle narratif employé dans *Réussir son hypermodernité*, par le récit d'une fuite hors de la modernité, d'une solitude menant à l'éveil spirituel, Nicolas Langelier construit « une machine ou un mécanisme textuel différenciateur ». Au plan de la fiction, le héros s'éloigne physiquement et spirituellement du monde hypermoderne ; au plan de la pensée, le cheminement intellectuel que propose *Réussir son hypermodernité* opère une sortie — ratée parce que paradoxale — hors de l'ironie.

Nicolas Langelier semble maintenant favoriser une littérature moins ambiguë que la satire. Dans l'éditorial du premier numéro de *Nouveau Projet*, il cite la célèbre formule de Krishnamurti, formule non ironique qui pourtant traduit bien le malaise qui taraude le héros de *Réussir son hypermodernité* : « Ce n'est pas un signe de bonne santé que d'être bien adapté à une société profondément malade⁴². »

41. Vincent Jouve, *La poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 144.

42. Krishnamurti cité par Nicolas Langelier, « Introduction, Premier engagement », *Nouveau Projet*, n° 1, printemps-été 2012, p. 15-23.

III. Filiation et incommunicabilité

Polyphonie narrative, incommunicabilité et fatalité dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* de Marie-Claire Blais

Mélitza Charest
Université du Québec à Rimouski

Introduction

Depuis la fin des années 1990, la production littéraire québécoise est marquée par un éclatement et une transformation significative des pratiques narratives. Cette transformation, ses multiples et diverses formes ainsi que ses enjeux ont été étudiés par plusieurs chercheurs québécois, dont les travaux tentent de cerner la spécificité des narrativités contemporaines. Par exemple, dans l'ouvrage incontournable *La narrativité contemporaine au Québec*¹, René Audet et Andrée Mercier rassemblent dix études de chercheurs spécialistes de la littérature québécoise et examinent « comment la littérature actuelle raconte — plus exactement, comment les genres sont redessinés par divers usages du discours narratif² ». Moins d'une décennie plus tard, Frances Fortier et Andrée Mercier font paraître *La transmission narrative*³, ouvrage collectif d'envergure qui traite des « modalités inédites d'instauration et de contestation du pacte romanesque » contemporain, lesquelles, montrent-elles, bouleversent fondamentalement « l'adhésion au raconté⁴ ». Fortier et Mercier vont également s'intéresser à « l'autorité narrative » mise à mal par les pratiques narratives contemporaine.

Parmi la quantité d'œuvres qui continuent de renouveler la pratique de la narrativité au Québec, celle de Marie-Claire Blais occupe une place privilégiée en raison de son statut tout à fait unique dans la littérature québécoise.

1. René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. 1, *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.
2. René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine*, ouvr. cité, p. 7.
3. Andrée Mercier et Frances Fortier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011.
4. Andrée Mercier et Frances Fortier (dir.), *La transmission narrative*, ouvr. cité, p. 8.

L'œuvre de cette auteure majeure est en effet l'une des rares à avoir marqué aussi fortement à la fois la période de la Révolution tranquille et la période contemporaine, depuis son premier roman, *La belle bête*, en 1959, jusqu'au dernier tome du cycle *Soifs*, *Une réunion près de la mer*, paru tout récemment, en janvier 2018.

Le cycle *Soifs* comprend dix tomes en tout : *Soifs* (1995), *Dans la foudre et la lumière* (2001), *Augustino et le cœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Mai au bal des prédateurs* (2010), *Le jeune homme sans avenir* (2012), *Au jardin des acacias* (2014), *Le festin au crépuscule* (2015), *Des chants pour Angel* (2017) et *Une réunion près de la mer* (2018). Dès *Soifs*, Blais opère un renouvellement complet de son écriture et de sa poétique romanesque. Le développement de formes inédites, dont on peut tout de même percevoir les prémisses, *a posteriori*, dans la première partie de son œuvre, procède de la recherche de nouvelles voix narratives. Le cycle *Soifs* est ainsi qualifié de roman symphonique : chaque tome est constitué de quelques longues phrases très peu ponctuées où les voix multiples des personnages se succèdent et se chevauchent, ce qui rend problématique l'identité de la voix narrative.

Naissance de Rebecca à l'ère des tourments

Dans le quatrième tome du cycle *Soifs*, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*⁵, cette particularité s'accroît : les différentes voix (ou points de vue) qui, dans les tomes précédents, semblaient tendre vers une sorte de réconciliation par une adhésion à l'art et à ses manifestations, ne se rencontrent pas. Elles se meuvent dans un flux de pensées en demeurant étrangères les unes aux autres.

Naissance de Rebecca à l'ère des tourments s'ouvre et se ferme avec Vénus et Rebecca qui marchent vers l'église où Rebecca doit chanter (Rebecca est déjà une jeune fille — le titre du roman induit en erreur, sa naissance ayant eu lieu entre le troisième et le quatrième tome). Rebecca souhaite participer à une fête de Noël organisée par son école. Vénus s'y oppose à cause de la question raciale et au lieu de l'y conduire, elle l'emmène au récital de chant qui a lieu à l'église : « [I]ls ne sont pas des nôtres dit Vénus, oui, dit Rebecca, pour nous tous, maman, pour tous les enfants de ma classe... » (*NDR*, p. 12) La mère et la fille poursuivent ainsi une conversation qui s'apparente à un dialogue de sourds, dans lequel l'une parle du chant et l'autre parle de la fête de Noël en préparation. Les deux personnages n'ont pas de discussion sur les sujets importants que cache l'action assez mince qui sert de fil conducteur à la narration, c'est-à-dire leurs secrets familiaux. Et pourtant, ces secrets sont d'une importance capitale. Cette constatation est au centre de mon étude : les personnages ont du mal à communiquer. Il s'agit d'ailleurs d'un phénomène observable dans tout le cycle.

5. Maire-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* [2008], Paris, Seuil, 2009. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NDR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Rebecca est une enfant du viol. Vénus lui laisse croire que son père est Trevor (son ami musicien), alors qu'il s'agit en fait de l'intendant Richard, l'employé du défunt mari de Vénus. Celle-ci tient à ce que sa fille n'apprenne jamais ce secret et qu'elle continue de croire que son père est Trevor, mais ce mensonge se heurte à des incohérences. En effet, si Vénus et Trevor sont noirs, Rebecca, elle, est métisse. Vénus tente donc de faire remarquer à sa fille que Trevor a la peau plus claire, comme elle, pour atténuer les doutes que l'enfant pourrait avoir.

Vénus cache aussi d'autres secrets. Tous ces sujets ne sont pas abordés pendant le déroulement de la scène dans laquelle Vénus et Rebecca se dirigent vers l'église. Mais chacun des personnages pense à part soi à des événements du passé qu'ils se cachent soigneusement. Vénus, par exemple, revient en pensées sur l'agression qu'elle a subie à l'âge de sept ans et qu'elle a cachée à ses parents. À l'époque, elle avait souhaité obtenir vengeance, mais savait que son père serait en désaccord avec une telle idée. Elle croit fermement que Dieu a finalement assouvi sa soif de vengeance, car ses agresseurs ont péri dans un accident de motocyclette.

Focalisation narrative

Ainsi, si le roman s'ouvre et se ferme sur le seul épisode de la marche de Vénus et Rebecca vers l'église, la narration change de focalisation continuellement. En révélant les pensées des personnages en focalisation interne⁶, elle glisse d'un personnage à l'autre, à un rythme régulier. En effet, la plupart du temps, la focalisation sur les pensées d'un des nombreux personnages se prolonge sur deux à dix pages; par la suite, la narration reprend les choses là où elle les avait laissées précédemment.

On se retrouve donc devant un roman en apparence polyphonique, qui fait entendre une pluralité de voix en rapport étroit, conformément à la définition bakhtinienne de la polyphonie⁷. Toutefois, si la polyphonie, selon Bakhtine, donne lieu à un dialogue, une conversation qui permet de rencontrer les autres au sens évolutif, de faire naître une confrontation abstraite centrée sur la conscience individuelle⁸, les choses se présentent de façon plus complexe dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*. Bien que chaque voix semble faire partie d'un tout indissociable dans le roman, chaque histoire en elle-même s'organise de façon à ce que le dialogue entre les personnages soit impossible et demeure la plupart du temps évité. Il en découle que la

6. Genette définit la focalisation interne comme « une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative [...]. [E]n focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet » (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 49-50).

7. Sur la définition bakhtinienne de la polyphonie, voir Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* [1929], trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1970. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PD*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

8. À propos du dialogisme, voir Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, ouvr. cité.

polyphonie ne mène pas, paradoxalement, à un dialogue, mais à une sorte d'isolement, accentué par la pluralité des voix non hiérarchisées. Au cœur du roman de Marie-Claire Blais, s'installe ainsi une tension entre polyphonie et absence de dialogues, impossibilité de communiquer.

Dialogue et dialogisme

Si le dialogue ne s'installe pas, cela a également pour effet que, sur le plan de la diégèse, les événements stagnent. L'histoire en tant que telle est en effet plutôt mince. Le livre commence et finit par la même scène sans qu'il n'y ait eu de dialogue entre la mère et la fille. Le reste du roman n'échappe pas à cette observation, mais pour les besoins de cet article, je m'en tiendrai à cette longue scène qui est répartie tout au long du roman. En définitive, la polyphonie mise en place par les changements de focalisation constants paraît reposer sur *une seule voix narrative*, laquelle s'associe à une pluralité de personnages, mais ne crée pas de liens qui pourraient faire évoluer leur situation. Au contraire, les pensées des personnages se déploient sans jamais s'atteindre, exactement comme si toutes ces voix étaient d'avance condamnées à l'incommunicabilité.

Or, même si Bakhtine définit la polyphonie comme « la coexistence et l'interaction artistiquement organisées de divers mondes spirituels » (*PD*, p. 68-69) à partir de son analyse spécifique de l'œuvre de Dostoïevski, ses travaux sont devenus une référence sur ce qui constitue l'essence de la polyphonie. Et cette essence ne se retrouve pas dans l'œuvre de Blais, qu'on a pourtant qualifiée de polyphonique en ne considérant que certains des aspects de la polyphonie énoncés par Bakhtine. La polyphonie est un mode de composition romanesque qui fait apparaître « [non] pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, *mais la pluralité des consciences "équipollentes" et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné* » (*PD*, p. 33; l'auteur souligne). C'est donc dans la combinaison des consciences plurielles, dont les réflexions demeureront non résolues, que l'événement prend son sens. Bakhtine ajoute que, s'il peut y avoir de la dialectique ou de l'antinomisme dans un roman polyphonique, « tous les rapports *logiques* restent à l'intérieur des consciences isolées et ne régissent pas leurs relations événementielles » (*PD*, p. 39; l'auteur souligne). Ainsi, l'isolement des consciences serait partie intégrante de la composition polyphonique, en autant qu'elles convergent vers un même événement, même si elles ne sont pas en relation concrète, ce qui ne se produit pas dans l'œuvre de Blais.

Toujours selon Bakhtine, et c'est ici que deviennent intéressantes les différences observées entre la théorie bakhtinienne et l'œuvre de Blais, la polyphonie résulte du dialogisme, essentiel au roman, selon lui :

Le roman polyphonique exige de l'auteur une activité dialogique énorme et intense : dès qu'elle se relâche, les personnages se figent, se réifient, et on voit apparaître dans le roman des morceaux de vie à forme monologique [...].

Dans le roman polyphonique, l'auteur doit non pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement, l'approfondir, le reconvertir [...], pour être apte à englober les consciences à part entière d'autrui. (*PD*, p. 29)

La conscience narrative, dans le roman polyphonique, est donc fondamentalement dialogique, propriété qu'elle communique aux personnages :

[L]a conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience. Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais en tout cas, jamais concentrée exclusivement sur son propre projet; toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui. (*PD*, p. 70)

Ainsi, si l'on en croit les propos de Bakhtine, l'œuvre dialogique se doit de présenter chaque événement donné à travers une pluralité de voix qui tiennent compte les unes des autres, sans nécessairement entrer en lien concret. Il est évident que dans le cycle *Soifs*, les voix n'entrent pas ou entrent très peu en lien concret. Alors, entrent-elles en lien en tenant compte les unes des autres ? Il se trouve qu'elles ne le font pas au sens où Bakhtine l'entendait.

D'autres chercheurs ont senti cette difficulté et en ont parlé dans différents travaux par le biais de leurs analyses de la narration. Car c'est à travers la narration que s'opère la magie de Blais. En 2011, Stéphane Larrivée et Andrée Mercier ont porté leur regard sur une œuvre qui peut être considérée comme celle où Blais raconte son cheminement vers l'écriture, soit les *Manuscrits de Pauline Archange*, et qui représente les débuts du travail de Blais sur le dialogisme et la polyphonie, une trilogie qui comprend trois courts romans parus de 1968 à 1970 (*Manuscrits de Pauline Archange*, 1968; *Vivre! Vivre!*, 1969; *Les apparences*, 1970). Leur article, « De la voix autoritaire à la voix autorisée: les tensions de la narration dans les *Manuscrits de Pauline Archange*⁹ », présente les modalités d'établissement de l'autorité narrative dans la trilogie des *Manuscrits*. Les chercheurs font remarquer que « même si [la] voix [narrative y] est effacée, elle emplit paradoxalement le texte de sa présence: il y a très peu de discours, et la narration à la troisième personne, maintenue tout au long du récit, contraint à affirmer que l'énonciation de ces romans est bel et bien le fait d'un narrateur hétérodiégétique¹⁰ ». La présence de ce narrateur empêchait déjà, à cette époque, la création de liens entre les personnages.

Dans la même optique d'exploration de cette problématique, dans *Le xx^e siècle en héritage. L'inscription de l'histoire dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*¹¹, mémoire de maîtrise présenté en 2008, Sonia Théberge-Cockerton

9. Stéphane Larrivée et Andrée Mercier, « De la voix autoritaire à la voix autorisée: les tensions de la narration dans les *Manuscrits de Pauline Archange* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 73-86.

10. Stéphane Larrivée et André Mercier, « De la voix autoritaire à la voix autorisée », art. cité, p. 82-83.

11. Sonia Théberge-Cockerton, *Le xx^e siècle en héritage. L'inscription de l'histoire dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2008, 129 p.

s'attarde non seulement à la représentation de l'histoire dans le cycle, mais aussi à la poétique narrative de Blais : « La phrase de Blais », montre-t-elle, « défie les attentes du lecteur en installant constamment des zones d'indécidabilité énonciative et thématique qui brouillent la clarté du texte, et en recourant à une structure poétique qui privilégie l'inversion de l'ordre des mots et l'évocation plutôt que l'affirmation¹². » Nathalie Roy avait déjà étudié cette « confusion » de la voix narrative dans une thèse de doctorat intitulée *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*¹³. Elle y échafaude un portrait révélateur des trois premiers livres du cycle et introduit déjà l'idée d'une narration à voix unique dans le cycle *Soifs* : « La particularité de la démarche narrative de Blais est de prêter la voix à une pluralité de personnages tout en façonnant leurs discours en un ensemble formellement et stylistiquement homogène, de telle sorte qu'ils semblent naître d'une seule pensée qui se déploie sur de très longues phrases dont les rares marques de ponctuation forte apparaissent de façon aléatoire. » (*IRC*, p. 156) Tous ces signes ont été répertoriés et interprétés sans qu'aucun chercheur n'aille jamais jusqu'à montrer les mécanismes qui font en sorte que nous ne sommes pas dans un roman polyphonique, car le dialogisme, condition essentielle de la polyphonie, n'est pas présent.

À son tour, en 2011 également, Stéphane Inkel s'est penché sur la représentation du présent dans le cycle *Soifs*, dans un article intitulé « Mémoire du présent : double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs*¹⁴ », où il reprend l'idée d'un passé qui, loin d'être « passé », justement, serait imbriqué chez Blais dans le contemporain. « Par ce double ancrage dans l'actualité et dans la continuité », avance-t-il, « le cycle de Marie-Claire Blais permet de saisir ce qu'implique le contemporain, cette temporalité singulière de l'époque où « le passé n'est pas simplement réintégré dans le présent, comme le précise François Noudelmann, [mais où] *le présent est désormais vécu comme un passé*¹⁵. » La représentation du temps dans l'œuvre de Blais a fait l'objet d'études approfondies, mais encore, les liens entre cette représentation particulière du temps, la présence d'une voix narrative problématique et la polyphonie pour le moins différente de Blais n'ont pas été explicités.

Si nous revenons à l'œuvre qui fait l'objet de cet article, nous pouvons postuler que, dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, les secrets court-circuitent le dialogue et qu'ainsi, la tension propre au dialogisme s'affaisse. Nous assistons donc à la naissance d'un dialogisme qui aurait évolué vers

12. Sonia Théberge-Cockerton, *Le xx^e siècle en héritage*, ouvr. cité, p. 22.

13. Nathalie Roy, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IRC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

14. Stéphane Inkel, « Mémoire du présent : double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 87-98.

15. Stéphane Inkel, « Mémoire du présent », art. cité, p. 87 ; l'auteur souligne. Les modifications dans la citation sont aussi de l'auteur. Pour la citation complète, voir François Noudelmann, « Le contemporain sans époque. Une affaire de rythme », dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 61.

une représentation de la conscience proprement *contemporaine*. D'ailleurs, la tension identifiée dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* entre la pluralité des voix des personnages et l'homogénéité de la voix narrative, déjà relevée par Nathalie Roy, recouvre une tension plus fondamentale entre identité individuelle et identité collective. Les secrets des personnages et les paroles jamais prononcées pourraient alors être interprétées comme un frein à l'instauration d'un mouvement commun vers une identité partagée et évolutive. L'homogénéité de la voix narrative, par la tension qu'elle instaure entre polyphonie et absence de dialogue, annoncerait ainsi l'échec des efforts de réconciliation entre « l'humanité souffrante¹⁶ », pour reprendre une expression de Karine Tardif, et l'humanité violente. En d'autres mots, l'incommunicabilité qui ressort de la narration de Blais, sans renvoyer à une conscience collective comme le postule Nathalie Roy, aborderait plutôt l'impossible mise en commun de la souffrance tant individuelle que collective. Il s'agit d'une hypothèse qui se base sur tous les choix narratifs de Blais.

Narration et sens

Si l'on se penche à nouveau sur l'enchaînement des différentes scènes de *Naissance de Rebecca*, on peut observer que dans cet enchaînement, le narrateur se manifeste explicitement — plus explicitement que le texte même le laisse croire, lui qui construit soigneusement l'apparente discrétion de l'instance narrative. En effet, la présence de cette voix narrative (puisqu'il est impossible de déterminer clairement le genre de l'instance narrative) se fait sentir plus précisément dans les liaisons et les structures que dans la syntaxe. Dès lors, ce narrateur n'a pas le même statut que le narrateur du roman dialogique, tel que défini par Bakhtine, puisque, d'une part, il semble peu significatif à première vue à cause de la façon dont les monologues sont rapportés et que, d'autre part, la polyphonie conduit à un dialogisme négatif, une sorte d'échec de la communication, un repli sur soi à échelle universelle. Il n'y a pas de liens créés, la tendance des conversations et des pensées est celle de la sourde oreille et du repli sur soi, non de la conscience des autres, justement.

Pour le démontrer, revenons sur la diégèse, qui montre également comment Blais s'éloigne des préceptes de la polyphonie selon Bakhtine. Tel que mentionné plus haut, l'œuvre s'ouvre avec les pensées de Vénus. Elle réfléchit à l'héritage du poids de l'oppression, elle entend les voix de ses ancêtres, nous dit l'instance narrative : « Et Vénus se souvint de ces mots, de ces lamentations de ses ancêtres, il y avait de cela quelques décennies à peine... » (*NDR*, p. 11) Comme il s'agit du 4^e tome, le lecteur, initié à la langue de l'instance narrative, sait déjà qu'il plonge, avec cet *incipit*, dans les pensées de Vénus, rapportées par l'instance narrative. Un des éléments observés dans l'entière des tomes du cycle *Soifs* consiste en ce *et* qui est repris pratiquement chaque fois que l'on change de focalisation. Ce *et*, qui semble si anodin à la première

16. Karine Tardif, « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », *Études Françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 141-157.

lecture, ne l'est pas du tout, car il représente un repère indéniable des choix, des coupures qu'opère l'instance narrative. En effet, à première vue, on pourrait croire que la polyphonie et les changements de focalisation constants sont le fruit d'un quasi hasard puisque les personnages qui prennent la *parole* par le biais de leurs pensées non seulement proviennent de toutes les couches de la hiérarchie sociale (qu'il s'agisse de gens éduqués et à l'aise financièrement ou de personnes des classes sociales plus basses, qui vont parfois jusqu'à se prostituer), mais ils *pensent* au passé aussi bien qu'à l'avenir, à l'art ou à la souffrance collective. Pourtant, ils sont bien ordonnés par une voix qui chapeaute toutes les autres voix, leur donne et leur enlève la parole au gré de choix qui demeurent flous, sans une observation poussée de leurs mécanismes. Le second élément aisément identifiable se traduit par une présence discrète que l'on retrouve tout au long du texte. Ce dernier est ponctué d'incises, telles que « pensait-elle ». Ainsi, le lecteur s'en trouve continuellement rappelé à la voix narrative, si discrète soit-elle. Elle est un personnage de premier plan.

Si l'on observe les changements de focalisation qui sont inévitables en polyphonie, l'on peut constater que le premier changement de focalisation s'opère dès la première page, mais pour une courte intervention qui semble s'emboîter dans les pensées de Vénus: « et le pasteur Jérémie n'avait-il pas dit, de sa voix tonitruante qui se trouvait maintenant de brefs échos, que le repos ne leur soit pas rendu, et qu'on leur pose cette question, vous, vils propriétaires d'esclaves, où, dites-moi, passerez-vous l'éternité... » (*NDR*, p. 11) Tout de suite après cette parenthèse dans les pensées de Vénus, un nouveau *et* vient redonner la parole à cette dernière: « et Vénus tenait sa fille Rebecca par la main en lui disant, il faut marcher plus vite, tu seras en retard pour le récital de Noël. » (*NDR*, p. 11-12) Aussi, cette intervention rejoint l'idée énoncée plus tôt selon laquelle les dialogues sont rarement liés aux pensées auxquelles le lecteur a accès systématiquement. Vénus pense aux ancêtres, à leur souffrance, aux idées de son père, le pasteur Jérémie, face à l'oppression, mais ce qu'elle dit à sa fille est anodin et hors de ces sujets graves. Les exemples de ce mécanisme se multiplient d'ailleurs tout au long du roman. Les secrets qui tourmentent tous ces personnages les placent dans une zone où la réconciliation devient impossible. Dès la page 13, les pensées de Vénus dévoilent les origines de Rebecca, qui sont tues, de façon délibérée, à la principale intéressée, sa fille:

non, ne retire pas ta main, quand ta mère t'offre la sienne, pourquoi t'entêtes-tu, que t'ai-je donc fait, et Vénus pensait, je sais, je sais ce que j'ai fait à Rebecca, ce qu'il m'a fait, lui, l'intendant du domaine de mon mari, cela même, si j'avais un revolver sous mon oreiller, il s'en est emparé, et, oui, moi je sais pour Rebecca et la pauvre enfant ignore tout, nous irons voir ce défilé si tu me donnes ta main, dit Vénus (*NDR*, p. 13).

Non seulement on retrouve, dans cet extrait, les traces, mentionnées plus haut, des interventions en apparence anodines de l'instance narrative (*Vénus pensait; et; dit-elle*), mais on découvre également l'aveu en tant que tel des origines de Rebecca et le fait que cette réalité est cachée à l'enfant. La différence

entre ce qui est dit et ce qui est pensé renvoie au problème de la tension fondamentale qui s'établit entre pluralité des personnages et absence de dialogue. Bien qu'il s'agisse ici de deux personnages seulement, dans l'enchâssement des pensées et des dialogues, nous pouvons voir le fonctionnement de ce que j'ai appelé l'homogénéité de la voix narrative. Ainsi, tous les personnages passent par ce filtre de leurs pensées et de leurs paroles, celui des choix de l'instance narrative. Nous avons d'abord des paroles dites dans la première partie de l'extrait : « non, ne retire pas ta main, quand ta mère t'offre la sienne, pourquoi t'entêtes-tu, que t'ai-je donc fait » ; nous glissons ensuite dans les pensées de Vénus : « et Vénus pensait, je sais, je sais ce que j'ai fait à Rebecca, ce qu'il m'a fait, lui, l'intendant du domaine de mon mari, cela même, si j'avais un revolver sous mon oreiller, il s'en est emparé, et, oui, moi je sais pour Rebecca et la pauvre enfant ignore tout » ; et finalement, nous revenons aux paroles prononcées : « nous irons voir ce défilé si tu me donnes ta main, dit Vénus ». Ainsi, dans ces quelques lignes, on peut observer plusieurs phénomènes qui se répètent selon des motifs presque symétriques d'une page à l'autre, d'un personnage à l'autre, d'une situation à l'autre. La plupart du temps, d'ailleurs, les personnages apparaissent selon une partition bien établie : ils forment des groupes qui interagissent entre eux, selon la manière très nébuleuse que la voix narrative a mise en place, comme dans l'exemple cité. Cependant, il n'y a pas de communication comme la décrivait Bakhtine dans sa théorie sur la polyphonie et le dialogisme.

J'irai encore plus loin. Un deuxième aspect particulièrement troublant de l'organisation des voix tient au fait que les dialogues (le peu de paroles prononcées rapportées par la voix narrative) sont toujours soit orientés vers un autre sujet que celui pensé en simultané, soit peu en lien avec ce qui vient d'être dit, ce que j'ai appelé un dialogue de sourds. Dès les premières pages du roman, le lecteur peut constater comment les paroles échangées entre la mère et la fille, qui se répondent dans un dialogue où se mêlent leurs pensées respectives, ne représentent pas, en réalité, le reflet de leurs pensées. Pour ajouter à cela, la limite entre ce qui est dit et ce qui est pensé devient, par endroits, plus ambiguë encore :

... et Vénus sentit les doigts de Rebecca toucher les siens, Rebecca demandait à Vénus si Trevor était bien son père, elle aurait aimé qu'il le fût, celui qu'on appelle le prince Trevor quand il joue de la contrebasse, dit Vénus, mais pourquoi me poses-tu toujours des questions, nous serons en retard pour le récital, puis Vénus pensa qu'il valait mieux mentir à Rebecca, oui, c'est lui, dit-elle, ton papa, c'est Trevor, c'est pourquoi vous vous ressemblez, tu as remarqué que sa peau est plus pâle que la mienne, c'est mon papa, dit Rebecca, s'il pouvait venir nous voir plus souvent, dit Vénus, il ne pense qu'à son groupe de jazz, mais Vénus n'aimait pas cette pâleur intrusive, ni brune ni noire, de la chair de Rebecca, c'était lui, l'autre (*NDR*, p. 17-18).

Nous avons ici un extrait où la voix narrative se manifeste davantage que par des *et* ou des *pensait-elle*. En effet, les premiers mots de l'extrait ne peuvent

venir que d'une voix narrative qui est hors de la focalisation interne. Elle rapporte une sensation vécue par Vénus, mais pas directement une de ses pensées. Ensuite, la voix narrative rapporte les pensées de Rebecca, sans transition. Cette partie de l'extrait commence par « Rebecca demandait à Vénus si Trevor était bien son père » et la virgule qui suit indique soit un changement de focalisation (un glissement vers la pensée de Vénus), soit une continuation des pensées de Rebecca. Il est extrêmement hasardeux de dire à quel endroit le lecteur passe de la parole de Rebecca (ou de sa pensée) à celle de Vénus. Toutefois, puisque la phrase se poursuit par « dit Vénus », on est forcé de croire que quelque part entre « elle aurait aimé qu'il le fût » et « celui qu'on appelle le prince Trevor quand il joue de la contrebasse », il y a un nouveau glissement de focalisation. La partie « elle aurait aimé qu'il le fût » est-elle attribuée à la voix narrative, à Rebecca ou à Vénus ? Il est impossible de le déterminer avec certitude. La suite, au contraire, peut clairement être identifiée comme un dialogue, grâce au « tu » et au « nous ». Puis, des pensées de Vénus à ce qu'elle dit, un écart énorme se dessine à nouveau. Elle choisit sans équivoque le mensonge, ce qui n'est pas anodin. Ces secrets participent de l'absence de communication, de l'incommunicabilité. Ils sont à la base de la tension fondamentale qui se retrouve autant dans les thèmes et dans la diégèse que dans la structure même de la narration. Ces choix sont délibérés et sont le fait de la narration.

Conclusion

L'absence d'évolution de la diégèse en tant que telle est le point de départ et le point d'arrivée de la réflexion : « [M]ais c'est mon papa, Trevor le prince du jazz, dit Rebecca, tiens ma main que je ne te perde pas dans la foule, dit Vénus, [...] » (*NDR*, p. 297). Le fait que peu d'actions se déroulent n'est qu'un des signes qui nous font dire que nous sommes en présence d'une œuvre dont les fondements ne sont pas ceux qu'ils semblent à la première lecture. Nous sommes bien en présence d'une polyphonie, mais il s'agit d'une polyphonie paradoxale, car cette incommunicabilité, qui, de façon cohérente avec les choix narratifs, entre en contradiction avec la théorie bakhtinienne du dialogisme, ouvre la porte à un dialogisme résolument moderne dont les mécanismes restent encore à explorer.

Tuer le père et le fils: double meurtre dans l'œuvre de Jean Barbe¹

Andréanne R.Gagné
Université du Québec à Chicoutimi

Introduction

« Dans la littérature, il faut tuer son père². » Cette formule, empruntée à Oscar Wilde par Daniel Poliquin dans *La côte de Sable*, oriente une partie des travaux de François Ouellet sur la métaphore paternelle. Dans la continuité de sa pensée, je me suis posé la question suivante : qu'arrive-t-il quand on tue le fils ? Plus rien, puisque comme l'indique François Ouellet, tous les romanciers — au masculin — « écrivent du point de vue du personnage du fils, actualisant ce point de vue dans une visée ou une quête de maturité³ ». Dans cette optique, il n'est pas surprenant que l'écrivain québécois Jean Barbe n'ait pas publié de roman depuis 2008⁴, année de parution du *Travail de l'huître* : après avoir destitué Dieu et licencié les pères de famille, Barbe tue son héros dans son dernier roman. À la lumière des théories qu'élabore Ouellet dans *Passer au rang de Père*, je montrerai comment l'œuvre de Barbe est caractéristique de la postmodernité littéraire et traduit ce que certains chercheurs, dont Henri Raczymow, nomment « la mort de la littérature⁵ ».

-
1. Cet article présente les résultats d'un travail de recherche entamé dans un séminaire portant sur la métaphore paternelle donné par François Ouellet à l'Université du Québec à Chicoutimi à l'automne 2014.
 2. Daniel Poliquin, *La côte de Sable* [1990], nouvelle édition, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2000, p. 64 ; l'auteur souligne.
 3. François Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national : Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Nota bene, 2014, p. 34.
 4. Son dernier titre, *Discours de réception du prix Nobel* (2018), est présenté comme n'étant « pas un roman ».
 5. Henri Raczymow, *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994, p. 22. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MGÉ*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Pour ce faire, j'étudierai la question du père — laquelle est développée à partir des idées de Freud et de Lacan — dans les trois derniers romans de l'auteur⁶, soit *Comment devenir un monstre* (2004), *Comment devenir un ange* (2005) et *Le travail de l'huître* (2008), et expliquerai en quoi ils s'inscrivent dans l'axe de la défiliation propre au contexte littéraire postmoderne. Mais avant, il convient de définir quelques concepts théoriques. Marqué par la redéfinition et la dévaluation de la figure paternelle⁷, le roman s'inscrit, pour certains chercheurs, dans l'axe de la défiliation à partir des Lumières. Balzac fait d'ailleurs dire à un de ses personnages qu'« en coupant la tête de Louis XVI, la Révolution [française] a coupé la tête à tous les pères de famille⁸ ». En d'autres mots, l'abolition de la monarchie absolue par le peuple a entraîné ce qu'on pourrait appeler le déclin de l'autorité paternelle sous toutes ses formes (la Loi, Dieu, l'Institution⁹). Pour Ouellet, « [l]a chute du père serait l'expression la plus caractéristique du monde postmoderne » (*PRP*, p. 165) et il ne fait « [n]ul doute que l'évolution des formes romanesques a été et continue d'être déterminée par la façon dont le rapport au père construit les conditions sociophilosopiques dans lesquelles les œuvres sont produites » (*PRP*, p. 75). De cette façon, il existe autant de manières d'écrire sur la question du Père qu'il existe de romans.

Il importe aussi de noter que j'emprunte l'expression « passer au rang de Père » à François Ouellet, laquelle fait référence à un « devenir Père », qui sous-tend la mise en fiction supportée par le point de vue du fils :

Ce « devenir Père » n'a toutefois de valeur qu'épistémologique, car le texte peut très bien se développer à l'encontre de cette visée de paternité symbolique et ainsi se donner à lire, dans sa mise en fiction de la métaphore paternelle, comme refus ou incapacité de validation du parcours de maturité [...] ¹⁰.

Enfin, la littérature postmoderne « abord[e] la question du père, et ce, sous toutes ses facettes : père mort, père impuissant, père manquant, père marquant, père en devenir, mais encore fils en quête de père, fils impuissant à devenir père, etc. On retrouve toutes les formes de représentation possibles, mais toujours, ou presque, marquées par l'échec » (*PRP*, p. 7). L'œuvre de

6. Je laisse de côté *Les soupers de fête* (1991) parce qu'il met en scène des personnages de fils inactifs qui ne sont soumis à aucune figure d'autorité et qui sont dépourvus de tout horizon de paternité. L'œuvre récente de Barbe est davantage intéressante en ce qui concerne la question du Père.

7. François Ouellet, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec* [2002], Montréal, Nota bene, 2013, p. 75. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PRP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

8. Honoré de Balzac, *La comédie humaine. Mémoires de deux jeunes mariés*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 173.

9. Dans *Passer au rang de Père*, François Ouellet parle de « la représentation, dans le discours et dans l'imaginaire collectif, de traits symboliques qui font office d'autorité : au premier titre la Loi, Dieu, l'Institution » (p. 9).

10. François Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, ouvr. cité, p. 35-36.

Barbe illustre ce trait propre à la postmodernité littéraire¹¹, mais va encore plus loin en éliminant même le fils.

Vers une paternité réussie

Bien que la plupart des romans québécois postmodernes — écrits par des hommes — où l'on retrouve des personnages masculins mettent en scène des fils impuissants, Barbe présente, dans *Comment devenir un monstre*, un héros qui, au bout de quatre cents pages, atteint la paternité. Alors qu'il est présenté au départ comme un fils coupable, incapable d'assumer sa paternité biologique, François Chevalier réussit à passer au rang de Père. Soulignons au passage qu'« une paternité symbolique réussie prend nécessairement appui sur la paternité biologique¹² » et *vice versa*. Ainsi, à travers l'étude de ce personnage, nous verrons quelles sont les conditions d'accession à la paternité et de quelle manière elles prennent forme dans le texte.

Le roman met en scène un héros qui, insatisfait de sa vie, s'apprête à quitter sa famille pour une mission à l'étranger. S'il est biologiquement père, François Chevalier n'en assume pas le rôle, ce qui le relègue au statut de fils : « La présence de mes enfants m'agaçait. [...] Il est vrai que je les abandonnais, que je parlais sans eux. Il est vrai que j'étais heureux de partir en les laissant derrière¹³. » Il exprime clairement le sentiment de culpabilité qui en découle : « Je me sentais affreusement coupable. » (*CDM*, p. 16) De là, les deux cents premières pages servent à camper le héros dans sa posture de fils coupable. Sa femme le quitte et lui rappelle qu'il « es[t] un enfant » (*CDM*, p. 135), ce que confirme un peu plus tard François : « Florence, j'ai un souvenir si vif du plaisir que j'avais, dans le jardin de mes parents, en hiver, quand je jouais à chasser le phoque, armé d'un manche à balai. Ce pourrait être moi maintenant. [...] C'est-à-dire que j'ai l'impression que c'est encore moi, maintenant. » (*CDM*, p. 140) Il faudra attendre le milieu du roman avant que le héros ne rencontre Josef¹⁴, qui lui apprendra à renverser son sentiment de culpabilité, qui découle symboliquement du meurtre du père. En effet, si c'est bien « le parricide [qui] permet au fils de devenir quelqu'un d'autre, de s'accomplir dans la maturité et la maîtrise de soi » (*PRP*, p. 85), cela est vrai tant que celui-ci l'assume. Dans le roman, Josef *dit* à François « ce que ça fait [de tuer] » (*CDM*, p. 333) : « Au début, il n'y a rien de plus puissant. Rien. Enlevez la culpabilité, la peur du châtement et la condamnation morale, et tuer devient l'acte qui procure le plus grand sentiment de puissance qui soit. Meilleur que l'orgasme, qui

11. Pour un portrait détaillé de la question du Père en contexte québécois, voir *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, ouvr. cité.

12. François Ouellet, *La fiction du héros. L'œuvre de Daniel Poliquin*, Québec, Nota bene, 2011, p. 23.

13. Jean Barbe, *Comment devenir un monstre* [2004], Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, p. 14. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CDM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

14. Le personnage de Joseph est une figure biblique importante et, dans le Nouveau Testament, il est, en quelque sorte, le « père adoptif » de Jésus, ce qui semble être aussi le cas pour le Josef de Barbe : il est une figure paternelle pour le héros.

nous ramène à notre condition de mammifère, alors que tuer nous élève à la condition de Dieu.» (CDM, p. 334) Autrement dit, accepter de tuer le père sans ressentir de culpabilité permet au fils de devenir puissant, donc de devenir lui-même père à son tour. Maintenant qu'il possède ce savoir symbolique, François Chevalier est prêt à assumer sa vraie paternité.

À ce propos, Ouellet affirme que si le fils est un personnage actif, le père est quant à lui inactif: «Le père est celui qui prend acte du destin qu'il s'est créé, il a un rôle nettement plus passif: ni plus ni moins, il attend d'être assassiné. Le destin de tout père est d'être assassiné par le fils, ou plutôt d'accepter d'être un jour assassiné.» (PRP, p. 22) À la suite de sa conversation avec Josef, François émet lui aussi ce constat, qui marque son passage à la paternité symbolique: «Bon Dieu, pensais-je, je vais mourir. Cela me frappait soudain. Je vais mourir. Pas aujourd'hui, pas demain, pas même bientôt, j'espère. Mais cela sera toujours trop tôt. Je vois déjà ma mort en face, elle a le nom de mes enfants.» (CDM, p. 339) Les deux pages qui suivent confirment ce passage de la posture de fils impuissant à celle de père:

Je finis de m'habiller et j'allais sortir quand me vint l'idée de vérifier mes emails. Je n'avais rien reçu. J'avais cependant laissé ouverte la fenêtre des messages envoyés, et je pris quelques secondes pour relire celui que j'avais écrit moins de trois jours auparavant.

Je suis encore, je serai toujours le petit garçon qui chasse le phoque imaginaire entre les deux pommiers de la cour enneigée, et je n'aurai jamais d'autres armes qu'un pauvre manche à balai.

Je n'en croyais pas mes yeux, j'étais furieux. Qui était-il, cet homme, pour refuser de vieillir et pour s'accrocher aux images de son enfance, comme s'il n'y avait pas plus de grande sagesse? [...] Je m'assis devant le clavier et, sous le texte original, je tapai furieusement.

Toujours ne veut rien dire. Ce que j'ai été n'est pas ce que je serai. Je ne suis plus un petit garçon et j'ai fini de chasser le phoque. Un manche à balai, c'est déjà une arme de trop. J'accepte l'idée d'être heureux. Je t'aime. P.-S. N'embrasse pas les enfants de ma part. C'est à moi de le faire. Je rentre bientôt. (CDM, p. 340-341; l'auteur souligne)

Le roman pourrait donc se terminer ici, les dernières pages ne servant qu'à montrer que le héros est bel et bien arrivé au bout de sa quête de maturité. Il quitte Josef, il abandonne l'affaire et rentre chez lui. Il affirme: «J'étais un autre homme.» (CDM, p. 360) Toutefois, la paternité réussie d'un roman n'est pas un gage de succès pour celle(s) des romans à venir.

La destitution de Dieu et le licenciement des pères de famille

Si l'on peut d'abord croire que *Comment devenir un ange* dévoile, comme le roman précédent, les conditions d'un *comment-devenir-un-père*, il s'agit au contraire d'un roman de fils impuissant dans lequel Barbe congédie Dieu et les pères de famille. L'ouverture du roman présente pourtant le même type de héros et de circonstances: François, insatisfait de sa vie, part faire un voyage durant lequel il fait la rencontre de Victor Lazarre, gourou que le texte pose

provisoirement comme un père symbolique puissant. Malgré ces similitudes, il est impossible pour le héros de passer au rang de père; il demeure coincé dans une posture de fils parce que le roman n'offre aucune véritable figure d'autorité.

D'entrée de jeu, il serait difficile pour le héros de devenir père et de léguer son nom puisqu'il en est dépourvu, et ce, tout au long du roman. Il s'agit d'ailleurs d'une des caractéristiques qui le distingue du François du roman précédent: dans celui-ci, le héros ne possède pas de patronyme. Qu'il s'agisse ou non d'un oubli, l'absence de nom place le héros dans une posture permanente de fils. De plus, la transgression de la loi du père par le fils entraîne des conséquences désastreuses que François n'arrive pas à assumer. Adolescent, le héros se voit interdire par ses parents de revoir Marie parce qu'ils craignent qu'elle tombe enceinte, mais François passe outre cette interdiction: «*La nuit, ils [Marie et lui] passaient par la fenêtre de leur chambre pour se rejoindre dans les parcs où ils faisaient l'amour à l'abri des massifs de fleurs*¹⁵.» Qu'arrive-t-il alors quand le fils consomme la relation incestueuse — nul besoin ici d'expliquer davantage le fait que dans la littérature québécoise, marquée par l'imaginaire judéo-chrétien, le nom Marie possède une charge symbolique liée à la figure maternelle biblique — interdite par le père? Marie meurt à la page suivante: «*Puis il y eut un grand bruit de tonnerre. Un éclair déchira l'espace et s'abattit sur le sol. Sur Marie. Un éclair s'abattit sur Marie.*» (CDA, p. 170; l'auteur souligne) Ce traumatisme que se répète François, «*Marie morte. Marie morte. Marie morte. Morte*» (CDA, p. 170; l'auteur souligne), conséquence de la transgression, se transforme en blessure dont il ne parlera jamais à personne: «*Je m'étais fermé comme une huître sur ma douleur. Au fil des nuits, je l'enrobais de nacre: elle devint ce que j'avais de plus précieux.*» (CDA, p. 172) Cet événement est à l'origine d'une longue suite d'échecs amoureux, ce que vient rappeler la fin du roman. La femme qu'il aime, avec qui il «*forme un vieux couple*» (CDA, p. 282) qui partage «*tout sauf l'amour*» (CDA, p. 282), se marie avec un autre homme et adopte une fille, qu'elle nomme Marie. François devient d'ailleurs le parrain de cette enfant, un effet de texte qui vient rappeler la faute commise par le fils et la douleur qui résulte de l'affront fait au père, que François n'arrive pas à surmonter.

Nous avons vu que dans le roman précédent, Josef occupe la fonction de père symbolique pour le héros. *Comment devenir un ange* semble vouloir accorder le même rôle à Victor Lazarre¹⁶ en faisant de lui une espèce de Dieu, mais le héros ne lui reconnaît pas ce statut: «*Les disciples de Victor lui attribuaient la paternité de chacun de leurs bonheurs. [...] J'étais moins critique envers Victor qu'envers ses disciples. J'avais l'impression qu'ils créaient Victor,*

15. Jean Barbe, *Comment devenir un ange* [2005], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2011, p. 169; l'auteur souligne. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CDA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

16. On pourrait y voir un lien avec Lazare de Béthanie, un personnage biblique, ami de Jésus, que ce dernier a ressuscité. Dans le roman de Barbe, Victor Lazarre est davantage un ami — un autre fils — qu'un père pour le héros.

comme les Hommes avaient ressenti le besoin de créer Dieu.» (CDA, p. 216) Mais s'il n'est pas un père, qui est-il? Un frère, un fils, un Christ. Charles Perrot, professeur à l'Institut catholique de Paris, rapporte que

Jésus n'impose pas sa puissance. Il libère. Ses gestes sont simples, publiquement posés et non point dans quelque salle obscure d'un temple; ils sont inspirés par sa bonté et entièrement gratuits. [...] Sans rechercher sa propre gloire, Jésus s'intéresse aux malades et les laisse s'approcher de lui¹⁷.

Sans énumérer ici tous les gestes posés par Victor dans le roman, on le reconnaît aisément dans cette description. Entre autres, il raconte à François que ceux qui se présentent à lui arrivent « battus, brisés, malades, malheureux » (CDA, p. 22). Comme le Christ, Victor ne s'impose pas non plus: « Et s'ils veulent parler de ce qui les blesse, de ce qui les rend malheureux, s'ils veulent parler de leurs rêves et de leurs désespoirs, qui suis-je pour les en empêcher? Ils sont libres, non? Je ne suis pas leur maître: juste un homme qui marche. » (CDA, p. 197-198) Le héros établit aussi ce rapprochement entre Victor et la figure christique: « Un homme bon. Il était plus facilement concevable qu'un tel être trouve la mort aux mains d'un assassin plutôt que dans un accident. On avait bien crucifié Jésus. » (CDA, p. 314) Le roman rejoue alors parfaitement la métaphore christique, de l'ascension de Victor-Jésus à sa résurrection, le texte présentant à la dernière page avant l'épilogue un Victor bien vivant alors qu'on le croit mort: « Je contournai un petit bosquet de cocotiers juste à temps pour voir Dune se jeter dans les bras de Victor. Je pilai net. Victor me vit. [...] Puis je me surpris à sourire. Victor sourit aussi. » (CDA, p. 404) Mais contrairement au Christ, Victor n'est pas un fils qui parle au nom du père; il ne *parle* jamais, il écoute. En jouant la métaphore christique de cette façon, le roman remet en question la place de Dieu, sa toute-puissance et son autorité. Son existence même est d'ailleurs remise en doute par le héros: « Si Dieu existe... pensais-je, mais je n'allai pas plus loin. » (CDA, p. 28) Plus encore, ceux qui croient en Dieu et qui le représentent sont les Disciples de l'Amour Éternel, membres d'une secte présentés comme « une bande de pédophiles véreux » (CDA, p. 51). La figure paternelle du Dieu des Disciples de l'Amour Éternel, pour ce qu'il en reste, n'en est pas une positive. Qu'en est-il alors des autres pères dans le roman? Ils sont tous morts ou oubliés. En destituant Dieu, Barbe écrit un roman de fils dans lequel les pères ne peuvent pas survivre ni devenir. À ce propos, François se demande: « Que resterait-il de nous si nous devions disparaître maintenant? Qu'avons-nous *fait* qui pourrait nous survivre? » (CDA, p. 361; je souligne) Que pourrait-on lui répondre sinon rien, et surtout pas des enfants.

La mort du fils

Une fois l'autorité paternelle mise à néant, « que peut un homme », comme le formule Gide dans un essai consacré à Dostoïevski (cité dans PRP,

17. Charles Perrot, *Jésus*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 76.

p. 75), c'est-à-dire « [n]on plus “qu'est-ce que l'homme?”, mais “que peut-il faire maintenant qu'il a renversé Dieu, jusqu'où peut-il aller?” » (PRP, p. 74-75) Le dernier roman de Barbe propose une réponse qui abonde dans le même sens que celle suggérée par Fernand Dumont dans *Le lieu de l'homme* (1968): « L'homme a cru que l'abolition de la Loi le rendrait plus libre, alors qu'il a plutôt donné forme à un grand désarroi qui n'en finit plus; il emploiera dorénavant sa liberté à mesurer ce qu'il a perdu et le non-sens de sa vie. » (PRP, p. 110) Dans *Le travail de l'huître*, Barbe met en scène un héros, Andreï Léonovitch, qui, devenu invisible, parcourt le monde pour trouver un sens à son (in)existence.

Ce personnage incarne la parfaite figure du fils révolté mais impuissant, une impuissance qui est traduite dans le roman par l'impossibilité de mettre à exécution son projet de révolution: « Quand bien même l'aurait-il voulu, il n'aurait pas pu tuer le tsar¹⁸ » puisqu'il devient invisible. Ne pouvant réaliser son plan, « Andreï s'[est] dès lors désintéressé du sort du peuple russe pour s'occuper du sien » (TH, p. 61). Il finit alors par « accept[er] de vivre dans les marges de l'histoire et du temps, en acceptant de se bannir de la vie des autres » (TH, p. 58). Cette « existence d'ermite » (TH, p. 57) que devient la sienne est caractéristique de celle du personnage de fils: « l'impasse de la révolte du fils amène celui-ci à évoluer en marges des lois sociales (marginalisation identitaire, sociale, professionnelle), à errer et à fuir. L'errance et la fuite apparaissent comme les postures privilégiées du fils impuissant. » (PRP, p. 152) D'autres éléments dans le roman montrent qu'Andreï n'est qu'un fils, mais plus encore, qu'il lui sera absolument impossible de résoudre son complexe d'Œdipe.

Le texte lui-même confirme le statut de fils du héros: « Fils de Léon vous étiez, fils de Léon vous resteriez jusqu'à la fin de vos jours » (TH, p. 14). Plus encore, non seulement le héros demeure un fils, mais il régresse, si on le compare au héros du roman précédent. Il est freiné dans son développement psychique au stade du miroir, stade durant lequel se forme la fonction du « Je » comme sujet¹⁹: « [M]ais de ceux dont il entendait dans son dos les halètements de bêtes en rut, il n'y avait aucune trace dans le reflet du miroir. En revanche il y était, Andreï Léonovitch, seul, si seul » (TH, p. 21). C'est d'ailleurs par « ce miroir qui ne le quittait jamais » (TH, p. 73) que le lecteur *reconnaît* le cadavre²⁰ d'Andreï à la fin du roman:

C'était un petit miroir pas plus grand que la paume d'une main, encadré de baguettes de noyer joliment sculptées. Le miroir était attaché au cou de l'homme par un lacet de cuir. Le jeune homme à lunettes fit passer la

18. Jean Barbe, *Le travail de l'huître*, Montréal, Leméac, 2008, p. 59. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TH, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

19. Patrick Guyomard, « Lacan Jacques — (1901-1981) », *Universalis éducation* [En ligne]. *Encyclopædia Universalis*, consulté le 28 mars 2017, URL : <http://www.universalie-educ.com/encyclopedia/jacques-lacan/>.

20. En mourant, Andreï retrouve sa corporéité.

courroie par-dessus la tête du cadavre. Il se redressa et lut l'inscription gravée au fer rouge dans la baguette de noyer. *Juste moi.* (TH, p. 146; l'auteur souligne)

Coincé à ce stade de l'œdipe, Andreï n'aura été qu'« un enfant dans un corps d'homme » (TH, p. 22). Il se demande même si « [c]e n'était donc pas seulement son corps qui était devenu invisible, mais son existence même et jusqu'à son souvenir? [...] Était-il concevable que même son souvenir fût effacé de la mémoire des hommes? » (TH, p. 30) À ce propos, *Le travail de l'huître* semble réaliser les pronostics nietzschéens sur le dernier homme, tels que rapportés par Ouellet: « Le dernier des hommes, somme toute, ne serait ni fils ni père; sans altérité pour se penser, il ne serait rien du tout, il figurerait comme une excroissance d'un paysage déshumanisé. » (PRP, p. 175-176) Comme le souligne Ouellet, « [o]n dit souvent que Nietzsche a annoncé la mort de Dieu. À vrai dire, Nietzsche a annoncé que l'homme ne pourrait pas survivre à cette perte, et que dorénavant il lui serait impossible de devenir un grand homme, de se faire père » (PRP, p. 145). Alors comment un personnage de roman dans lequel on prononce des « prière[s] ne s'adressant à aucun dieu » (TH, p. 125) et qui ne présente aucune figure d'autorité pourrait-il passer au rang de Père? Devant cette impasse, il ne reste plus à Barbe qu'à tuer aussi son héros. À la fin du roman, il ne reste plus rien d'Andreï: « Puis d'autres poissons vinrent, plus gros, qui chassèrent les petits en périphérie, et ils furent de plus en plus nombreux à se bousculer pour se repaître du corps. Bientôt il n'en resta que des ossements qui, avec le temps, se pétrifièrent. Encore quelques années, et plus rien ne les distinguerait du fond rocheux. » (TH, p. 147) Le fils est mort, il ne reste plus rien à écrire.

Conclusion

Enfin, l'œuvre romanesque récente de Jean Barbe illustre le passage d'une transcendance verticale à une transcendance horizontale propre à la postmodernité et qui se traduit par « ce qu'on nomme la fin des idéologies et qu'on pourrait nommer aussi, avec Gauchet, la fin de l'altérité » (MGÉ, p. 119). Si le héros²¹ de Barbe atteint la paternité sur l'axe de la verticalité, il régresse de plus en plus sur l'axe de l'horizontalité jusqu'à ne plus exister. Cette régression s'inscrit dans l'axe horizontal de la défiliation, celle de « l'agonie des pères » (PRP, p. 7). Comme le souligne Raczymow, « il n'y a de réalité [aujourd'hui] qu'horizontale, où se trouvent nos semblables, nos frères. Nous-mêmes. [...] Il n'y a que moi, et les autres ne sont que d'autres moi » (MGÉ, p. 173-174). En d'autres mots, nous sommes passés, comme le fait remarquer Ouellet, d'un régime de *pères* (vertical) à un régime de *pairs* (horizontal), donc à un régime de fils.

21. Cette manière de considérer les trois héros comme un seul s'appuie sur l'idée, partagée par certains chercheurs — dont Ouellet — et écrivains, qu'un auteur écrit toujours le *même roman* et que le héros (qui prend des formes différentes d'un roman à l'autre, mais qui demeure le *même*) peut progresser ou régresser. Ici, je m'intéresse à la quête de paternité symbolique du héros de Barbe, donc à sa progression ou à sa régression dans sa quête de « devenir Père ».

Par la déchéance du fils, le licenciement des pères et la destitution de Dieu, l'œuvre romanesque récente de Barbe est emblématique du postmodernisme. L'absence d'héritiers laissés par François sans patronyme et par Andreï Léonovitch traduit « l'inévitable déclin de la littérature²² ». Est-ce pour autant la fin de la littérature ? Je suis du même avis que Raczymow, qui écrit, dans *La mort du grand écrivain*, que « ce n'est plus comme avant, que le paysage a radicalement changé, et les règles du jeu [aussi] » (*MGÉ*, p. 19), mais je ne partage pas son « sentiment que la littérature n'aura bientôt plus de sens, voire n'en a déjà plus » (*MGÉ*, p. 19). Il serait alors plus juste d'affirmer que le parcours littéraire de Barbe témoigne de la mort de la littérature des fils en quête de paternité et que si la littérature cherche d'autres voies/voix pour s'écrire, ce ne sera pas par le biais de Barbe, à moins d'une résurrection ; parce que s'il est vrai qu'il faut tuer le père, il ne faut visiblement pas tuer le fils : ce dernier meurtre semble vraisemblablement signer la fin de l'écriture romanesque.

22. Alain Nadau, *Malaise dans la littérature*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1993, p. 81.

IV. Poétique et esthétique

« Qu'une fleur de l'air tenue par la terre » : la relocalisation de l'habitation poétique entre Martin Heidegger et René Char

Francis Bastien
Université du Québec à Rimouski

En mars 1934, émergeant avec inconfort de l'échec de son rectorat, Heidegger prononça une conférence radiophonique intitulée *Paysage créateur. Pourquoi restons-nous en province?*, dont la postérité garda une image assez négative, tant on y reconnaissait un certain ton, vieillot et romantique, associé à l'idéalisation du monde paysan et du pays natal¹. On y entendait une parole de replis, le refus de Berlin et de la vie active des grandes villes. Il disait :

Tout mon travail [...] est porté et conduit par cet univers de montagnes et de paysans. Parfois, le travail de là-haut est interrompu un certain temps par des tractations, des voyages, des conférences, des entretiens et mon activité d'enseignement ici, en bas. Mais dès que je retourne là-haut, tout le monde des anciennes questions s'impose à moi dès les premières heures passées à vivre dans la hutte, et elles se présentent telles que je les ai laissées. Je suis tout simplement plongé dans la vibration propre au travail et au fond, sa loi cachée échappe à mon emprise².

Des années plus tard, alors que le capitaine Alexandre (nom de code de René Char dans la Résistance) écrivait les *Feuillets d'Hypnos* au jour le jour, en plein maquis, adossé à un arbre déraciné, Heidegger écrivait encore dans cet « univers de montagnes et de paysans », dans sa hutte de Todnauberg, isolée du monde et de son chaos grandissant. Sa vision du rôle du philosophe avait visiblement changé : il s'agissait d'être la bulle d'air sous l'avalanche de l'histoire et non, à la manière de Char, un défenseur solidement ancré dans l'espace et le temps, celui qui en dévie la course. C'est par l'exercice désormais total de ce

-
1. Rüdiger Safranski, *Heidegger et son temps*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1996, p. 396.
 2. Martin Heidegger, cité par Rüdiger Safranski, *Heidegger et son temps*, ouvr. cité, p. 396.

rôle, centré sur un intense recueillement et l'écoute attentive des textes, que se développa sa proximité avec la poésie et, parallèlement, sa pensée de l'habitation poétique, dans laquelle on reconnaît de nombreux traits de sa propre manière de continuer à vivre, penser, simplement *être là* en évitant les risques de l'implication politique. On pourrait s'étonner que cette pensée trouve tant d'échos dans la poésie de René Char. Pourtant « habiter en poète », chez l'un et l'autre, s'enracine dans une certaine configuration, que Heidegger nomma le Quadriparti, impliquant (dans un vocabulaire très holderlinien, comme nous verrons) le face-à-face de la terre, du ciel, des divins et des mortels. Je tenterai donc de retracer les chemins de pensée très différents parcourus par ces deux auteurs, grâce aux notions de séjour, de sacré et de Quadriparti, de manière à déterminer en quoi Char renouvelle effectivement cette pensée de l'habitation poétique — qui a marqué de façon assez spectaculaire la recherche contemporaine en philosophie.

Généalogie de la notion

Cette expression, « habiter en poète », était tirée d'un vers de Hölderlin avec lequel Heidegger fit résonner l'entière de sa pensée du Dasein et du monde; pensée dont la marque fut précisément de briser l'opposition et la séparation entre les deux termes « homme » et « monde », établies depuis les Grecs dans la tradition occidentale. Heidegger décrivait le monde, dès *Être et temps*, non plus comme un ensemble de choses, mais comme un ensemble de rapports, de relations au sein desquelles se trouve toujours déjà engagée l'existence de l'homme. Le premier contact avec le monde est donc celui d'un être-auprès, et le monde le plus quotidien, un monde *ambient*³. De la leçon phénoménologique que toute conscience est toujours conscience de quelque chose, Heidegger en arriva à la conclusion que notre rapport aux choses est avant tout un « séjour » auprès d'elles. L'habiter était ainsi déjà présent dans la pensée de Heidegger, en germe, comme moment constitutif de l'être-aumonde dès 1927. Le tournant de 1934 et la lecture approfondie des poètes contribuèrent à déplacer quelque peu la question pour en diriger le faisceau au cœur de cet *abri* par excellence de la pensée (et donc du penseur) : le langage⁴.

La leçon de Hölderlin à cet égard est pour Heidegger d'avoir nommé l'habitation *poétique* en tant que trait fondamental de la condition humaine, dans le vers « riche en mérite, mais poétiquement toujours, sur terre habite l'homme⁵ ». Cette formule, où le poétique se voit accorder la primauté par rapport aux « mérites » multiples, mondains, inauthentiques de l'« habitant »,

3. Martin Heidegger, *Être et temps* [1927], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986, p. 102-105.

4. « La pensée accomplit la relation de l'Être à l'essence de l'homme. Elle ne constitue ni ne produit elle-même cette relation. La pensée la présente seulement à l'Être, comme ce qui lui est remis à elle-même par l'Être. Cette offrande consiste en ceci que dans la pensée l'Être vient au langage. Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. » (Martin Heidegger, *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 67.)

5. Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 939.

inspirera une méditation sur les modalités de ce fondement poétique propres à notre époque. Car habiter la terre ne peut pas signifier la même chose pour nous que pour les anciens Grecs, la terre étant marquée par ce que Hölderlin nommait le « défaut de dieu⁶ », soit le vide laissé par l'écroulement de l'ontothéologie dans la pensée moderne. Dans le monde chanté par Hölderlin subsistent tout au plus des traces du divin, et dans le nôtre, disait Heidegger moins de cent ans plus tard, plus que les traces de ces traces⁷. Or la trace du divin disparu constitue pour Heidegger le sacré. Habiter en poète impliquera ainsi un rapport au sacré centré sur l'attention et la préservation, fut-ce de fragments d'une harmonie éteinte. Les hommes peuvent encore faire l'expérience du monde indemne, sauf, malgré le péril et même au cœur de ce péril que constitue le retrait du divin. La tâche du poète, définie dans la conférence « Pourquoi des poètes ? », devient alors d'aiguiser son regard dans l'« opacité de la nuit du monde » pour retrouver les fragments d'une expérience d'unité, de « plénitude de sentiment du réel⁸ », pour reprendre les mots de Simone Weil, une plénitude qui permet seule de séjourner authentiquement sur terre. C'est le sens même de *Das Heilige* (le sacré), qui vient de *Heile*, « sauf » : c'est-à-dire qu'« il demeure en soit intact⁹ » et, lorsque le poète l'entrevoit par fulgurance, c'est de l'indemne *intégrité* du monde, de tous les rapports qui constituent le monde, tel qu'il est décrit dans l'analytique existentielle d'Être et temps, qu'il fait l'expérience — expérience qui sera fondatrice du poème.

La méditation de Heidegger se précise dans les années 1950 à l'occasion de conférences telles que « Bâtir habiter penser » et « L'homme habite en poète », dans lesquelles l'habitation poétique est développée autour de l'idée de *ménagement*. Pour Heidegger, ce dont il est question dans le séjour se trouve libéré, épargné par le séjour même, lorsque celui-ci renverse l'attitude naturelle en « laissant être » les choses. « Ménager » un lieu, une maison, un milieu naturel, consisterait à suspendre la relation frénétique d'utilisabilité et d'arraisonnement entre le sujet et les objets, ouvrant la voie à une perception nouvelle de l'être de cette chambre, de ce jardin, de cet arbre. « Le trait fondamental de l'habitation est ce ménagement », dit Heidegger¹⁰. C'est dans les mêmes conférences qu'il tentera d'en préciser les contours sous la forme du Quadriparti, c'est-à-dire ce cadre de l'habitation humaine tel qu'il s'unifie à partir de quatre axes interdépendants, à la fois liés et opposés :

Mais « sur terre » veut déjà dire « sous le ciel ». L'un et l'autre signifient *en outre* « demeurer devant les divins » et impliquent « appartenant à la communauté des hommes ». Les Quatre : la terre et le ciel, les divins et les

6. Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes », *Chemins qui ne mènent nulle part* [1950], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 323-324.
7. Emilio Brito, *Heidegger et l'hymne du sacré*, Louvain, Presses de l'Université de Louvain, coll. « Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium », 1999, p. 86.
8. Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1988, p. 146.
9. Emilio Brito, *Heidegger et l'hymne du sacré*, ouvr. cité, p. 122.
10. Martin Heidegger, *Essais et conférence*, Paris, Gallimard, 1958, coll. « Tel », p. 176. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

mortels, forment un tout à partir d'une Unité *originelle*. (EC, p. 176; l'auteur souligne)

Les quatre formes de ménagement qu'implique cette configuration (dont il faut garder à l'esprit qu'elle s'inscrit dans une herméneutique de Hölderlin) sont alors détaillées. Premièrement : libérer la terre, c'est-à-dire la laisser revenir à son être propre au lieu de la réduire à une réserve épuisable de ressources en vue d'en tirer profit. Il n'est pas question, dans l'habitation poétique, de se rendre maître ou propriétaire (EC, p. 177). Deuxièmement : accueillir le ciel, domaine sur lequel nous n'avons aucun pouvoir : le cours des astres et des saisons, la brillance des étoiles et du soleil, mais aussi le déclin du jour et l'obscurité de la nuit (EC, p. 178). Ces images utilisées par Heidegger évoquent principalement l'écoulement du temps ou plutôt les manifestations concrètes, phénoménales de son passage, c'est-à-dire la réalité du temps avec laquelle nous entrons en contact. Accueillir cela, c'est aussi reconnaître, avec sérénité, que nous évoluons à l'intérieur de ces paramètres. Que nous ne pouvons nous en extraire afin de les maîtriser rationnellement, comme le ferait un observateur indépendant — un tel observateur n'habiterait simplement pas sur terre.

Troisièmement : attendre les divins. Car les divins sont désormais absents et les mortels, privés du salut religieux, ne peuvent pas pour autant prendre leur place ni « [pratiquer] le culte des idoles » (EC, p. 178), quelles qu'elles soient. Quatrièmement : conduire, en tant que mortels, notre être propre à son accomplissement, soit la préservation et l'usage du pouvoir de la mort. Car les mortels sont des êtres-pour-la-mort. Il n'est pas ici question d'obscurcir la vie en faisant de la mort, conçue comme néant, un but, mais plutôt d'endosser la temporalité de notre condition de mortel afin qu'« une bonne mort soit » (EC, p. 178), qu'elle ait un sens à la clôture d'une vie authentique. Accomplissant ces quatre choses, les mortels ménagent, c'est-à-dire ont la garde de l'être du Quadriparti.

L'habiter chez René Char

Sachant à quel point son attachement à la terre fit de René Char un défenseur et un militant, il est intéressant d'examiner comment cette garde se concrétise dans ses poèmes. D'autant plus que selon le philosophe Reiner Schürmann, la situation de Char par rapport à Hölderlin, qui, dans l'exégèse de Heidegger, représentait plutôt le poète du « temps de détresse » chantant la trace du sacré et des dieux enfuis, est typiquement postmoderne et au-delà de la métaphysique. À une certaine nostalgie des temps anciens, de la Grèce présocratique et de la présence divine, Schürmann voit dans la poésie charrienne un renouveau et un dépassement catégorique de toute nostalgie, dont la pensée nous est encore difficile à saisir :

Il se pourrait que Char en dise moins que Hölderlin : nulle injonction divine n'est transmise. Il se pourrait aussi qu'il dise moins que Nietzsche : aucun fou n'est là pour crier après Dieu. Mais à partir du moment où il semble dire moins, ne parle-t-il pas d'un autre locus, d'un lieu encore trop nouveau

pour que nous puissions le penser, un lieu au-delà de la représentation, et au-delà aussi de ce seuil où le dépassement de la métaphysique est encore le problème dominant¹¹ ?

Le rapport de Char aux dieux et au sacré serait différent, plus terrestre et détaché des préoccupations que voyait Heidegger chez Hölderlin. Situer le « lieu » poétique de ses recueils, c'est donc revenir à cette terre, ce « contre-point du vide auquel je crois¹² », dit Char, précisément là où *croire au vide* — celui laissé par cette « faille géante de l'abandon du divin » (OC, p. 255) — ne fait que renforcer par contraste la densité ontologique de la terre. Cette attraction presque gravitationnelle vers la terre pourrait nous porter à y voir le geste corollaire de « tourner le dos » au divin. Ce serait confondre le « céleste » au-delà chrétien avec la catégorie du divin, dont le céleste n'est qu'une des représentations, par ailleurs historiquement morte du point de vue (très nietzschéen) de Char : « Le ciel a pourri, jusqu'à son arc le plus distant ; nul regard ne peut l'attiser » (OC, p. 401). Ce que Char fit subir au divin correspond plutôt à un déplacement au cœur de l'homme, où pour lui repose tout son sens. Là seulement et sous une forme très différente, il est vrai que « les dieux sont de retour » (OC, p. 386), où leur absence constitua le drame des siècles passés, dont la responsabilité incombe aux religions. En effet, pour Jean-Michel Maulpoix, la religion, avec ses vastes échafaudages sociaux, « constitue [au yeux de Char] une tentative absurde d'acclimatation du divin à la réalité humaine, alors que l'effort poétique consiste précisément à acclimater l'homme au divin¹³ », c'est-à-dire aux « dieux que nous avons en nous » (OC, p. 382). La relation attentive, soucieuse, du poète au sacré chez Heidegger trouve ainsi des échos dans l'effort de Char, pour qui le retrait moderne des dieux n'en rend pas moins essentielle l'écoute et l'éveil de cette « expression la moins opaque de nous-mêmes » (OC, p. 502). Mais alors que Heidegger maintient cet enracinement de l'habiter dans l'origine mythique, causale — l'attente des prochains dieux et le deuil des anciens impliquant une inscription forte dans l'idée d'héritage et celle d'une continuité de l'histoire —, Char s'en détache radicalement. Comme le souligne Reiner Schürmann, sa poésie, comme celle de Hölderlin, n'en reste pas moins une poésie de l'origine. C'est donc qu'il y a deux types d'origine : causale et « nuptiale », passée et présente. Chez Char, c'est le poème lui-même qui se fait origine, constellation de ses propres dieux-mots. De là vient la force immanente du poème, par lequel le poète « [prend] possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien dans cette vie, très rattachée à elle, et cependant à proximité des urnes de la mort » (OC, p. 109). Il n'y a plus les « châteaux des célestes »

11. Reiner Schürmann, « Situer René Char : Hölderlin, Heidegger, Char et le "il y a" », *Poésie*, n° 119, 2007, p. 19.

12. René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 359. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

13. Jean-Michel Maulpoix, *J.-M. Maulpoix présente Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1996, p. 61.

ou les « Alpes sacrées » de Hölderlin dans des poèmes comme « Le requin et la mouette », où toutes les dimensions sont *de ce monde*, bien qu'une éclaircie harmonieuse soit parfois possible entre elles¹⁴. Il n'y a pas cette fête qui clôture certains poèmes de Hölderlin, où sont célébrées les noces des dieux et des hommes et qui a d'ailleurs inspiré l'idée de Quadriparti à Heidegger : « Le seul mariage que Char concède est celui des dimensions de la terre, du requin et de la mouette. Jamais celui du ciel et de la terre. La situation ontologique de Char se trouve au-delà – ou en deçà – de tout ce qui pourrait ressembler à une “vitalité de l'au-delà”¹⁵. »

La vitalité de Char repose sur une transmutation du sens même de l'« au-delà » dont il parle. Certes, « à proximité des urnes de la mort », dont le poète ne cesse de ratifier la présence, les noces rattachent vigoureusement à la vie, sans pour autant briser les urnes ou nier leur puissance. Cette cohabitation paradoxale de la mort « contenue » et de la vie exaltée par la mise en relation des dimensions terrestres *surpasse* la dialectique d'opposition de la vie et de la mort, du bas-monde et du paradis chrétien, et surpasse conséquemment la fragilité de l'individu (c'est-à-dire la fragilité qu'avait l'individu dans les systèmes de la métaphysique) : « Les poèmes sont des bouts d'existences incorruptibles que nous lançons à la gueule répugnante de la mort, mais assez haut pour que, ricochant sur elle, ils tombent dans le monde nominateur de l'unité. » (OC, p. 360) L'au-delà n'est donc pas, pour Char, le garant d'une immortalité de l'âme, mais d'une *imputrescibilité* de la création poétique — nous touchons ici au fondement de sa conception du sacré, lequel ne pourrait se départager de la possibilité même de *faire* un poème. Par ce geste capable de « nous rendre souverain en nous impersonnalisant » (OC, p. 359), le poète ne combat aucunement sa propre finitude, mais l'entreprise destructrice et décomposante de la mort, les habitudes, la complaisance, le quiétisme, la méchanceté ; en d'autres mots, la faiblesse humaine. La poésie permet d'y résister, selon Char. Comme le résume Rosemary Lancaster, « [e]n dernière instance, le “sacré” pour René Char, c'est cette possibilité de créativité enfouie au cœur de l'homme que lui, en tant que poète, a le devoir d'éveiller¹⁶ », et qui est moteur de révolte.

Nouvelle configuration du Quadriparti

Réunissant les dimensions de la terre, du ciel, du divin et de la finitude humaine, nous pouvons reconstituer chez Char une image semblable à celle du Quadriparti chez Heidegger — et le contraste ne pourrait être plus marqué. Pour René Char, le Quadriparti, dont l'homme est un des pôles obligés, n'offrirait pas la concordance ni l'apaisement perçus par Heidegger. Il s'agit

14. Reiner Schürmann, « Situer René Char : Hölderlin, Heidegger, Char et le “il y a” », art. cité, p. 51.

15. Reiner Schürmann, « Situer René Char : Hölderlin, Heidegger, Char et le “il y a” », art. cité, p. 52.

16. Rosemary Lancaster, *La poésie éclatée de René Char*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1994, p. 200.

plutôt d'une alliance forcée et ardue qui pèse sur la liberté de l'homme, mais qui attise cependant sa révolte — elle est fertile : « L'homme n'est qu'une fleur de l'air tenue par la terre, maudite par les astres, respirée par la mort ; le souffle et l'ombre de cette coalition, certaines fois, le surélèvent. » (*OC*, p. 381) Dans la lutte et la fragilité, conscient de l'haleine de la mort sur sa nuque, le poète doit opposer une force abondante et généreuse pour rester debout. Une solidité de fleur : faite de racines légères (car nous sommes fleur *de l'air*, en exil sur la dureté du sol), de la pression des sèves en constante circulation, de la tension permanente d'être ouvert au monde tout en lui résistant, c'est-à-dire en accueillant sa pollinisation bien qu'elle signe notre arrêt de mort — par métamorphose et mûrissement, comme il est dit par Rilke que l'homme porte sa mort tel le fruit son noyau. Cette mort, au prix de l'« ombre » et du « souffle » pesants, n'offre plus la consolation d'un paradis ou d'une résolution, mais plutôt celle d'un devenir créateur, qui nous « surélève » comme au-dessus de nous-mêmes : « [C]e qui me console : je serai là, disloqué, hideux, pour me voir poème. » (*OC*, p. 383) L'écartèlement du Quadriparti, auquel s'accorde le poème, forme le cadre tragique de la vie, lui octroie son sens et sa légitimité, puisque « la réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ? » (*OC*, p. 399) Le poème acquiert donc le double statut mystérieux de parade contre la mort et de force complice de l'écartèlement vital. La fructification elle-même est dislocation, fragmentation, non seulement des formes poétiques, mais de la réalité qu'elles épousent. À l'opposé du cadre de l'habiter heideggérien, d'apparence si symétrique, l'écriture pour Char requiert un sacrifice intérieur : celui de ne jamais se sentir *chez soi* dans le poème.

Habiter à la manière de Heidegger, même si ce n'est que dans le processus de création d'un seul poème, implique au contraire de se dissocier d'une part apatride, étrangère, du moi afin de *se retrouver*, plus uni, plus tranquillement unanime en soi-même et capable, dès lors, de *Gelassenheit*, la sérénité. Ainsi, le conciliabule du poète avec son habitation ne laisserait aucune place à l'intervention de l'altérité : l'homme se tient devant les divins, la terre et le ciel, mais il peut aussi bien le faire seul, dans un chalet en Allemagne, sans que son habitation n'entre en relation quelconque avec celle d'un autre, avec la complexité du social ou du politique¹⁷. Or l'irruption de l'autre, immanquablement, fissure cet équilibre — c'est même précisément cet ébranlement qui provoque la poésie, dit Char :

Il n'y a que mon semblable, la compagne ou le compagnon, qui puisse m'éveiller de ma torpeur, déclencher la poésie, me lancer contre les limites du vieux désert afin que j'en triomphe. Aucun autre. Ni cieux, ni terre privilégiée, ni choses dont on tressaille. (*OC*, p. 378)

17. Les interprétations heideggériennes des hymnes « Retour », « Souvenir » et « Grèce » de Hölderlin (*Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973) en sont une preuve flagrante. L'herméneutique de Heidegger ne semble pas du tout s'intéresser à la dimension du voyage ou de la rencontre de l'étranger, et y approfondit seulement le sens du « retour chez les siens », dans la patrie concrète, l'Allemagne, ou spirituelle, la Grèce antique.

La catastrophe de l'engagement politique et les tendances *volkisch*¹⁸ de Heidegger résonnent dans sa pensée de la poésie, sur ce sujet. Qu'il n'y ait pas de « terre privilégiée » à l'origine du poème chez Char n'est pas étranger à son engagement de maquisard qui se tenait à féroce distance de tout patriotisme, selon lui malsain et dangereux¹⁹. Le contenu et la forme du poème, les *choix* participant de sa création, engendraient donc pour lui une responsabilité morale, ce qui n'a rien d'évident chez Heidegger. Sa poésie demeure ainsi jusqu'au bout, comme l'écrit Aurélie Frighetto, « le lieu du rapport et du lien²⁰ ». Lié au sacré qui repose en chacun comme une braise qu'il a le devoir d'aviver, partie prenante de chaque lien qu'il tisse entre les éléments naturels, partie prenante du paysage même²¹, le poète est *responsable*.

Conclusion

Dans toute la poésie charienne, la nature et les dieux résident en l'homme et bouillonnent avec sa fureur et son mystère : douloureusement. Le défi d'habiter en poète n'en est que plus grand, de par la vigilance qu'il exige. Il ne s'agit plus seulement de « laisser être », mais d'affronter une certaine entropie intérieure, cette « gueule répugnante de la mort » dont parle Char, capable d'étouffer le sacré dont nous sommes dépositaires et qui n'est rien d'autre que notre capacité à rendre le monde *habitable*.

Nous pourrions, à la suite de Blaise Lamontagne, qualifier l'obstination du poète à la résistance et à la création, exempte (phénomène rare) de tout cynisme, d'« optimisme tragique²² ». Malgré la quadruple rigueur de la finitude, de la dureté terrestre, du délaissement des dieux et du ciel, il soutient qu'il faut exiger et défendre cette condition, ne pas céder la part de la *phusis*²³ que nous renfermons, ne pas cesser de se soumettre aux dieux « inexistants » et souvent ingrats du Poème pour obéir à des porcs (OC, p. 413). Pour Char, on ne peut vivre qu'en fugitif ou en résistant. Cette foi des années de guerre ne le quittât jamais.

18. Idéologie populiste allemande marquée par un attachement romantique au terroir et au folklore de même qu'à l'unité organique et exclusive du « peuple ». Ce courant de pensée eut une très grande influence dans le développement du nazisme.

19. À ce sujet, voir Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 190 ; et Georges-Louis Roux, « René Char hôte de Céreste », dans René Char, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1148.

20. Aurélie Frighetto, Lise Angot, et Marie Fourgeaud, « Sur le style des “Feuillets d'Hypnos” de René Char », *Academia* [En ligne], consulté le 3 novembre 2017, URL : https://www.academia.edu/10191600/Sur_le_style_des_Feuillets_dHypnos_de_Ren%C3%A9_Char.

21. Michel Collot, « Se rencontrer paysage », dans Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Maurat et Patrick Née (dir.), *René Char en son siècle : actes du colloque international organisé à la BnF du 13 au 15 juin 2007*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 187.

22. Blaise Gaulin Lamontagne, *Optimisme tragique et réconciliation de la pensée et de la poésie dans l'œuvre de René Char*, précédé de *Le travail au noir*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2010.

23. Concept philosophique riche d'interprétations, ce mot est généralement traduit par « nature », mais a aussi le sens d'« émergence », de « croissance » ou de « jaillissement ».

Engagement et relation esthétique ; étude de la complexité dans une nouvelle de Virginia Woolf

Françoise Picard-Cloutier
Université du Québec à Rimouski

« La vie[, écrivait Virginia Woolf dans son essai « Le roman moderne »,] n'est pas une série de lanternes de voitures disposées symétriquement ; la vie est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient¹. » Nous pourrions, nous fait-elle remarquer, appeler la chose « la vie » ou « l'esprit », mais la tâche du romancier est de « nous rendre sensibles à ce fluide élément changeant, inconnu et sans limites précises, si aberrant et complexe qu'il se puisse montrer, en y mêlant aussi peu que possible l'étranger et l'extérieur². »

Au cours de la réflexion dans laquelle nous nous engageons dans le présent article, nous verrons comment et pourquoi Woolf, dans sa nouvelle « Moment d'être : les épingles de chez Slater n'ont pas de pointes³ », nous donne un accès privilégié à ce « fluide élément » qu'elle qualifie de « changeant, inconnu et sans limites précises, [d']aberrant et [de] complexe ». Nous chercherons à comprendre comment Woolf s'y prend, dans cette nouvelle, pour transmettre l'expérience vivante de ce moment d'être et pourquoi nous pouvons, en la lisant, nous l'approprier comme telle, c'est-à-dire comme l'expérience vivante et complexe d'un autre. Pour répondre à ces questions, je propose une brève étude des moyens complexes (au sens où l'entend Edgar Morin) utilisés par la narration pour donner une réalité à la vie et à son expérience humaine dans ce moment d'être proposé par Virginia Woolf.

1. Virginia Woolf, « Le roman moderne », *L'art du roman* [1941], Paris, Points, 2009, p. 67.
2. Virginia Woolf, « Le roman moderne », art. cité, p. 67.
3. Virginia Woolf, « Moment d'être : les épingles de chez Slater n'ont pas de pointes », *Romans et nouvelles* [1917-1941], Paris, Librairie générale française, coll. « La pochothèque », 2010, p. 1195. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ME*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Précisons d'abord que cette nouvelle, « Moment d'être: les épingles de chez Slater n'ont pas de pointes » — que Woolf présente, dans une lettre adressée à sa tendre amie Vita Sackville, comme « une gentille petite histoire de saphisme destinée aux Américains⁴ » —, peut être lue comme la fascination de la jeune Fanny Wilmot pour sa professeuse de piano, Miss Julia Craye. Dans cette nouvelle, la voix narrative nous fait accéder à ce moment d'être. La narration est conduite en focalisation interne par un narrateur extradiégétique pouvant saisir l'expérience psychique des questions érotiques, identitaires et féministes de Fanny, une jeune femme anglaise du début du siècle dernier⁵. Il y a là, remarquons-nous, une première instance (la narration) cherchant à saisir l'intériorité d'une deuxième instance (Fanny), cherchant à saisir l'intériorité d'une troisième instance (Miss Craye). Nous sommes dans des rapports de désir et d'altérité enchâssés. Le narrateur ne pose aucun jugement, il adhère au monologue qu'il rapporte. Ainsi, malgré la troisième personne, rien n'est représenté en dehors de la focalisation de Fanny cherchant à saisir l'intériorité de Miss Craye. Et cette posture conduit notre relation avec ce personnage en nous plaçant, en tant que sujet de langage, dans ce rapport d'altérité et de projection du désir. Nous voilà donc immergés dans ce monologue intérieur rapporté se déployant en style indirect libre: ce sont les fameux *courants de conscience* de Virginia Woolf, qui organisent la représentation de l'expérience psychique de Fanny Wilmot.

Afin de comprendre par quels moyens complexes cette narration transmet une prise directe sur ce moment d'être, nous devons d'abord convenir que l'expérience proposée par cette nouvelle de Woolf se présente comme une expérience de langage (autant pour Fanny que pour le narrateur que pour le lecteur). Il s'agit donc d'une expérience propre à l'esprit. Elle se déploie par l'intermédiaire d'une sphère que nous pourrions qualifier, à l'instar d'Edgar Morin, de noologique. Morin, dans son ouvrage *La complexité humaine*⁶, nous fait remarquer que

le monde extérieur, les êtres et les objets de l'environnement ont acquis, avec homo sapiens, une deuxième existence, l'existence de leur présence dans l'esprit hors de la perception empirique, sous forme d'image mentale [...]. Dans l'esprit humain, [écrit-il,] tout signifiant, y compris le signe conventionnel, portera potentiellement la présence du signifié (image mentale) et celui-ci pourra se confondre avec le référent, c'est-à-dire l'objet empirique désigné. (*CH*, p. 175)

Suivant sa pensée, toute expérience littéraire se concrétise par l'entremise de cette sphère noologique où apparaissent nos images mentales. Ainsi

4. Virginia Woolf, « Lettre à Vita Sackville-West », cité par Mark Z. Danielewski dans une présentation en ligne des nouvelles de Virginia Woolf: URL: <https://www.comptoir litteraire.com/docs/600-woolf-virginia-ses-nouvelles.pdf>.
5. La nouvelle, écrite pendant l'été 1927, a été publiée une première fois dans la revue new yorkaise *Forum* en janvier 1928.
6. Edgar Morin, *La complexité humaine*, textes rassemblés avec Edgar Morin et présentés par Heinz Weinmann, Paris, Flammarion, 1994. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CH*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pouvons-nous déduire que cette narration existe dans et par l'esprit, où s'activent les signes, les symboles et l'imagerie sensorielle. Pour nous, sujets de langage, ces images mentales, produites par les mots (les signes), renvoient à des réalités empiriques diverses. Par le truchement de la sphère noologique, ces réalités acquièrent une présence à l'esprit hors de notre perception empirique. Cette sphère apparaît, pourrions-nous penser encore avec Morin, comme intermédiaire, elle s'interpose entre l'environnement et le sujet. Ainsi, ce qui se joue, se crée et s'organise dans cette sphère où circulent nos images mentales et nos représentations accompagne et enveloppe le sujet tout au long de sa vie. L'esprit filtre et médiatise nos relations avec nos environnements. Le sujet humain, toujours situé à l'intérieur, l'habite, l'entretien et le façonne. C'est ici que se développent la conscience de soi et la conscience du monde si personnelles à chacun. Et puisque nous pouvons, par le langage, partager des expériences noologiques, lorsque nous rencontrons nos semblables humains, nous découvrons les parties de leurs esprits qu'ils nous laissent voir; parties que nous intégrons, organisons, médiatisons dans notre propre sphère noologique. Bien que cette sphère personnelle de traitement des images mentales soit une voie d'accès au réel tout à fait privée, les images mentales sont acquises, renseignées, multipliées par notre contact avec des environnements. Par conséquent, notre voie d'accès privée est aussi nourrie et modelée par les habitats, les écosystèmes, les sociétés, les milieux où se trouve le sujet. Entre sujets humains, dans nos rapports quotidiens, nous partageons des informations par l'entremise de cette sphère noologique. Des images mentales circulent entre nous dès que nous communiquons, chacun les analyse et les organise dans son esprit, c'est-à-dire dans sa sphère noologique. Le texte littéraire, comme tout objet de langage, a besoin du support d'un esprit pour l'expérimenter, c'est en ce sens qu'il s'agit d'un objet noologique. Cet objet façonné par l'esprit de l'écrivain se présente au lecteur comme une expérience d'immersion dans le traitement et l'organisation des images mentales de quelqu'un d'autre. Ceci fait en sorte que, lisant un texte littéraire, nous mobilisons notre esprit pour recréer l'expérience noologique organisée par une autre conscience que la nôtre.

Le fait qu'un texte littéraire soit un objet noologique ne suffit pas à la création, dans l'esprit du lecteur, d'une expérience riche et intéressante, satisfaisante. L'expérience noologique du lecteur, ce que le texte produit dans son esprit, doit aussi interroger, stimuler, interpeler, renseigner la complexité de son être propre et de son monde propre. C'est donc, pourrions-nous penser, en explorant, investiguant et expérimentant des expériences noologiques complexes, façonnées par l'esprit tout aussi complexe d'un écrivain, que le lecteur en retire une expérience satisfaisante. Et il semble que c'est en intégrant le paradigme de la complexité, c'est l'hypothèse que défend cette réflexion, que les textes littéraires entrent en relation profonde avec nos esprits.

Maintenant, pour mieux comprendre comment s'installe la complexité dans la relation noologique proposée par les textes littéraires, regardons comment l'expérience se construit dans cette nouvelle de Virginia Woolf.

Dans l'*incipit*, un œillet vient de tomber de la robe de Fanny et celle-ci se penche pour trouver sur le plancher l'épingle qui l'attachait, lorsque sa professeuse de piano, Miss Craye, en frappant le dernier accord d'une fugue de Bach, fait cette constatation anodine : « Les épingles de chez Slater n'ont pas de pointe ; vous n'avez pas remarqué ? » (*ME*, p. 1195) La trivialité du propos de Julia produit un choc extraordinaire dans l'esprit de la jeune Fanny. « Se pouvait-il que sa professeuse (qui venait d'emplir ses oreilles de musique) aille vraiment acheter des épingles chez Slater ? Qu'avait-elle besoin d'épingle cette Julia Craye qui semblait vivre dans la fraîcheur vitreuse des fugues de Bach ? » (*ME*, p. 1195)

D'abord, portons attention au choc initial composé de trois éléments. Commençons par l'épingle, évoquée par Julia et cherchée par Fanny tout au long de la nouvelle. Celle-ci attachait une fleur à sa robe. Nous savons que les épingles assemblent, fixent, cousent, attachent ensemble, qu'elles transpercent (la fleur ici), même si elles n'ont pas de pointe. Nous pouvons aussi penser qu'elles ont une valeur sexuelle, car elles jouent un rôle millénaire dans la vie des femmes. Elles ont une forme phallique et les filles, traditionnellement, apprennent à la manier pendant leur période d'éveil sexuel⁷. L'épingle est un objet prosaïque pour Fanny, et dans cette scène fondatrice, elle est évoquée par Julia au moment où elle pose les doigts sur le dernier accord d'une fugue de Bach.

La fugue musicale exploite, comme nous le savons, les principes de la répétition et de l'imitation. Il s'agit d'une composition entièrement fondée sur ce procédé : « fuir », car les lignes mélodiques semblent fuir l'une vers l'autre. En d'autres termes, la fugue est une pièce contrapuntique où des lignes mélodiques distinctes se superposent et s'organisent de façon harmonieuse. Sachant cela, nous pouvons observer qu'en jouant avec la superposition des courants de conscience, la narration de Woolf utilise pleinement le contrepoint. Toutefois, les lignes narratives pourchassent plutôt ce qui fuit. Les courants de conscience cherchent à percer le mystère de Miss Craye, comme si, dans l'esprit de Fanny, l'aiguille et la fugue travaillaient de concert à générer le fantasme. Fixer ce qui échappe, se lier à la fuite (la fugue) de Julia pour pouvoir l'atteindre.

Le processus de symbolisation de la scène fondatrice se complète avec l'œillet. Connu pour être un symbole de l'amour et de l'engagement conjugal, l'œillet peut aussi porter le mauvais sort. Cependant, entre les mains d'une vieille fille, dans l'Angleterre de Virginia Woolf, nous pourrions, et devrions probablement, l'interpréter aussi comme un symbole de l'homosexualité. Car, dans les années où fut écrite cette nouvelle, Oscar Wilde avait lancé une mode,

7. En témoignent notamment les interprétations de versions du Petit Chaperon rouge antérieures à Perrault, où la petite fille rencontre le loup à la croisée des chemins et se fait demander de choisir entre le chemin des aiguilles ou celui des épingles. Voir à ce sujet Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119 à 147 ; mis en ligne le 1^{er} janvier 2007 ; consulté le 1^{er} septembre 2018 ; URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/25033>

à Londres, voulant que les homosexuels puissent se reconnaître par le port d'un œillet à la boutonnrière. Ayant de nombreux amis homosexuels, il est presque certain que Virginia Woolf ait pensé qu'il puisse être interprété ainsi. Cette fleur, Julia l'écrase « voluptueusement dans ses douces mains blanches » (*ME*, p. 1197), ce qui la met en valeur, « la rend plus découpée, plus fraîche, plus immaculée », mais « cette pression des doigts [sur l'œillet] [est] assortie d'une frustration perpétuelle. [...] Elle [a] les mains posées dessus, constate Fanny, elle le [presse], mais elle ne le [possède] ni n'en [jouit] vraiment. » (*ME*, p. 1197) Elle cherche donc à saisir la beauté, mais celle-ci fuit, lui échappe.

Par ce processus de symbolisation noologique où les signes sont polysémiques et renvoient à de multiples autres images mentales, les perceptions de Fanny accordent les éléments du monde empirique avec un contenu beaucoup plus profond et complexe, pouvant accueillir à la fois le poétique et le prosaïque, le pulsionnel et le sociétal, l'individuel et le collectif de l'expérience noologique façonnée par Virginia Woolf. C'est avec ces tensions, ouvertes par l'intercommunication des images mentales hétérogènes, que l'esprit de Fanny intériorise Julia.

Cette intercommunication permet de rendre compte de la complexité du monde et de l'esprit humain, telle que l'entend Edgar Morin. Le mot « complexité », nous explique-t-il, vient du latin *complexus* et il signifie « tissé ensemble ». Le monde dans lequel nous vivons se présente spontanément à nous comme « un tissu [...] de constituants hétérogènes inséparablement associés. » (*CH*, p. 316) En ce sens, l'aiguille, la fugue et l'œillet, dans la nouvelle de Woolf, s'associent d'une manière aussi naturelle dans l'esprit de Fanny que l'odeur de café, la vibration du cellulaire dans ma poche et l'écran de l'ordinateur au moment où je corrige cet article que vous lisez. À chaque instant, notre réalité est faite d'éléments disparates associés et concomitants. Ces éléments, si nous souhaitions leur attribuer un sens, devraient être investis et liés ensemble par nos esprits complexes où coexistent passé, présent et volonté du futur; affectif, rationnel, pulsionnel; société, individualité; imaginaire, réel, virtuel; et bien d'autres lieux encore. Dans nos esprits, comme dans celui de Fanny, tout ceci existe et communique en continu, s'influence et s'organise.

Rappelons que, pour Edgar Morin, l'esprit et le monde sont liés en une boucle: sujet et objet apparaissent en même temps, dans cette sphère noologique par laquelle monde et esprit naissent l'un à l'autre. Nous ne pouvons les délier: « le monde vit dans l'esprit qui vit dans le monde. » (*CH*, p. 201) Et « l'esprit vit dans le monde qui vit dans l'esprit » (*CH*, p. 207) par, dans et avec cette faculté noologique qui, propose encore Morin, produit un double du monde et des autres en nous. En ce sens, nous remarquons que, dans cette nouvelle de Woolf, la création de la Julia de Fanny apparaît comme un double de Julia investi des pouvoirs que lui donne Fanny. Ici, ces pouvoirs concernent l'identification, c'est-à-dire la recherche de soi à travers l'autre, la poétisation du monde, l'intériorisation de certains enjeux existentiels et sociaux, ainsi que l'exploration du trouble amoureux et du désir.

En montrant les pouvoirs de ce double intermédiaire entre soi et l'autre, soit la représentation de Julia dans l'intériorité de Fanny, la proposition narrative de Virginia Woolf met en lumière les processus de fiction qui interviennent dans notre intériorisation de l'autre. Par les jeux de ces regards enchâssés, nous sommes témoins de la création de Julia par Fanny et de la création de Fanny par le narrateur. Les autres vivent en nous comme des personnages⁸, avance Nancy Huston dans son essai *L'espèce fabulatrice*. Ce processus de fabulation, que cherche à cerner Nancy Huston dans son essai, s'exprime et s'organise non seulement par l'entremise de la sphère noologique qui accompagne l'humanité dans la pensée d'Edgar Morin, mais aussi relève complètement de l'imaginaire humain tel qu'Edgar Morin le conçoit dans *L'esprit du temps* :

L'imaginaire, est l'au-delà multiforme et pluridimensionnel de notre vie, et dans lequel baignent nos vies. C'est l'infini jaillissement virtuel qui accompagne ce qui est actuel, c'est-à-dire singulier, limité, et fini dans le temps. C'est la structure antagoniste et complémentaire de ce qu'on appelle le réel et sans laquelle, sans doute, il n'y aurait pas de réalité pour l'homme, ou mieux, de réalité humaine⁹.

Morin, dans son essai *Sur l'esthétique*¹⁰, revient sur cette idée que la vie humaine oscille aussi entre le prosaïque et le poétique. La prose de l'existence, dans sa pensée, articule et organise notre survie. Elle est pragmatique et rationnelle, elle administre, pourrions-nous dire, les choses quotidiennes qui nous occupent et qui, souvent, pour plusieurs d'entre nous, nous ennuient parce qu'elles sont obligatoires. La poésie de l'existence, quant à elle, se ressent. Elle suscite des émotions plus ou moins vives, pouvant aller jusqu'à l'extase, elle cherche la jouissance et elle tend vers la communion. Pour Morin, nous habitons aussi poétiquement le monde. Il va jusqu'à parler d'états seconds poétiques qui accompagnent l'existence de chacun. Ce sont ces états que cherche à saisir Fanny chez Miss Craye. Ces états poétiques qui nous font ressentir, parfois très intensément, que nous sommes des vivants.

Ainsi Fanny voit-elle un sortilège autour de sa Miss Craye et celui-ci se traduit comme suit : « Étoiles, soleil, lune [...], la marguerite dans l'herbe, les feux, la gelée sur la vitre, mon cœur s'élançait vers vous. [...] Mais, vous vous brisez, vous passez, vous disparaissiez. [...] Je ne parviens pas à vous atteindre, je ne peux pas vous toucher. » (*ME*, p. 1196) Ce sortilège, dans l'esprit de Fanny, s'exprime par fulgurances ; Miss Craye vient d'emplir ses oreilles d'une fugue de Bach, nous sentons Fanny encore toute vibrante de cette musique lorsqu'elle cherche à saisir ce que nous pourrions appeler la poésie de Julia Craye.

Dans cette nouvelle de Woolf, nous assistons à un événement riche en complexité parce que, pourrions-nous penser avec Morin, il éveille dans la

8. Nancy Huston écrit : « dans notre cerveau, les personnes humaines sont des personnages », dans *L'espèce fabulatrice*, Paris, Babel, 2008, p. 161.

9. Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962, p. 91.

10. Edgar Morin, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont, 2016.

psyché de sapiens des forces puissantes et hypervivantes. C'est un événement mainte fois repris dans les œuvres littéraires. Nous pourrions même dire qu'il s'agit d'un énorme lieu commun. En revanche, s'il fut tant exploré par la littérature, peut-être est-ce parce qu'il a le don de se présenter comme une commotion et de provoquer des chocs qui aiguïsent toutes les facultés de nos esprits. Il s'agit, bien évidemment, du trouble amoureux provoqué par le mystère poétique de l'autre. Ce qui est représenté ici, à vrai dire, c'est une psyché fascinée par une activité de poétisation de l'autre.

Ce bel emballement pour Miss Craye tient Fanny captive du sortilège, si bien que son propre génie s'active. Ce génie, selon Edgar Morin, nous le trouvons

dans l'intercommunication entre l'imaginaire et le réel, le logique et l'affectif, le spéculatif et l'existential, l'inconscient et le conscient, le sujet et l'objet, d'où tous les égarements, confusions, erreurs, errances, démenes [du génie humain], mais d'où en même temps, en vertu des mêmes principes opérant sur les mêmes données, toutes les connaissances profondes (...), toutes les sublimations et inventions nées [de son] désir. (*CH*, p. 180)

Pour pouvoir s'exprimer, le génie de Fanny, force est de le constater, requiert non seulement l'ensemble de ses facultés psychiques, mais aussi leurs intercommunications; capacité de mémoire, puisqu'elle se réfère continuellement à des scènes passées, capacité de symbolisation, émotivité, sens moral, notamment par sa réception de la frustration et de l'inhibition de Miss Craye, perception, car Fanny est très attentive à tous les détails (crispation des mains, expressivité du visage, posture physique de Miss Craye), intuition, formalisation, conceptualisation, imagination, toutes ses facultés communiquent constamment, si bien qu'avant le baiser final qui ferme la nouvelle, avant que Julia ne lui ouvre les bras, elle brûle « hors de cette nuit comme une étoile parfaitement blanche » (*ME*, p. 1201). Fanny synthétise tout son fantasme et elle voit le passé de Julia, imaginant « les vases romains debout dans leurs écrins, [...] les choristes jouant au cricket » (*ME*, p. 1201), Julia descendant « posément la courbe de l'escalier jusqu'à la pelouse; [servant] le thé sous le cèdre; [...] [vieillissant] lentement, écartant l'été venu, des vêtements désormais trop voyants pour son âge; [...] se frayant un chemin plus résolument, avec une volonté plus trempée, vers sa destination solitaire. » (*ME*, p. 1201) Imagination, symbolisation, sens moral, intuition, émotivité s'entremêlent dans cette épiphanie finale.

Ce qui est ici narrativisé, c'est le génie de Fanny, l'organisation profonde et complexe de la relation qu'il crée avec Miss Craye. La narration s'ouvre par un choc. Et nous remarquons qu'elle rassemble, lie ensemble, tisse ce qui se présente d'abord comme divergent, l'épingle, la fugue et l'œillet, le présent et le passé, l'individuel et le social, l'empirique et le virtuel, la pudeur et l'intensité, la liberté et le cloisonnement de Miss Craye. En donnant un sens au désordre provoqué par le choc, en créant de l'ordre à partir de son chaos, elle donne une réalité noologique à Miss Craye. Et le narrateur fait de même avec

Fanny. Ce processus d'ordonnement du chaos est, selon Edgard Morin, inscrit dans tous les vivants. Avec l'homme, il investit les espaces noologiques. Ce faisant, il requiert l'intercommunication de facultés de l'esprit humain et gagne en complexité.

Comme dans cette nouvelle de Woolf, où nous expérimentons la complexité de cet instant d'éveil érotique, nous pouvons penser que l'écriture littéraire organise, ouvre des liens entre des éléments hétérogènes, factuels et empiriques, à la fois objectifs et subjectifs. Et ce travail d'organisation doit composer avec le fait que ce que nous avons séparé en diverses sciences et postures s'associe, en réalité, dans la vie et le monde humains, que tous les domaines¹¹ interagissent et inter-réagissent entre eux, qu'ils s'entre-informent, s'entre-influencent, s'allient et s'affrontent. « Tout effort vers la connaissance est vain¹² », écrit encore Virginia Woolf, cette fois-ci dans son roman *Les vagues*. « Tout n'est qu'expérience et qu'aventure. Sans cesse nous formulons de nouveaux mélanges avec des éléments inconnus¹³. »

11. Économique, politique, sociologique, poétique, prosaïque, esthétique, écologique, spirituel, financier, philosophique, psychologique, médical, sexuel, technologique, etc.
12. Virginia Woolf, « Les vagues » [1931], *Romans et nouvelles*, ouvr. cité, p. 844.
13. Virginia Woolf, « Les vagues » [1931], *Romans et nouvelles*, ouvr. cité, p. 844.

Avec une présentation
de Roxanne Roy

et des contributions de
Francis Bastien
Mélitza Charest
Julien Chauffour
Anne-Marie Duquette
Mylène Fortin
Anthony Lacroix
Joanie Lemieux
Françoise Picard-Cloutier
Valérie Provost
Andréanne R.Gagné
Sara Thibault

ISBN 978-2-925015-00-0

