

Premières lignes

Éditorial

Premières lignes

Fondée en 2022 par des étudiant·e·s de l'Université du Québec à Montréal, la revue *Premières lignes* s'envisage comme un lieu où la pensée ne s'embarrasse pas des injonctions académiques. Elle a pour ambition de favoriser l'initiation à la recherche au premier cycle en études littéraires et se destine de ce fait à l'accueil des voix dites « débutantes », esquissant les premières lignes de leurs explorations littéraires. Ses textes cognent aux portes de l'essai et jouent avec la formalité de la recherche. Ces premières lignes, celles d'un début de parcours, sont parfois fébriles, ambitieuses, élégantes. C'est la naissance d'une parole empreinte de commencements et vouée au changement.

Dans ce tâtonnement d'un territoire nouveau, ce sont aussi les premières lignes de téléphone permettant d'atteindre l'autre. Au-delà de frontières, elles font entendre des voix se joignant à notre création de paroles. Au cours de la rencontre de son prochain, on y trouve d'autres lignes inattendues, poétiques et moins combatives, pourtant fondatrices du quotidien : les premiers cheveux d'un bébé ; un doigt suivant d'un trait, fasciné, la nuque du premier amour ; les premières rides sur un visage marqué par le temps. On y découvre la force violente du langage. Celle de l'avant-garde littéraire. Alors on se dissimule dans les foules, se protégeant et attaquant l'autre au débat, bousculant les idées établies. La première ligne peut provoquer l'angoisse. C'est l'exposition à nu de nos capacités, sans le soutien des pairs que l'on se fait au combat, de session en session, d'une lecture partagée à l'autre. C'est l'avant-plan, la ligne de défense, ce qui précède la vue d'ensemble d'un cortège, d'un tableau, d'un livre. C'est l'art de se présenter lors d'un dîner, les mots qui font impression, qu'on relate après des années d'amitié entre deux rires. Ces lignes inspirent le trait d'un dessin d'abord croquis, d'une mélodie sur les premières portées d'une partition, du corps d'un danseur s'allongeant en début de chorégraphie, tant de lignes faisant l'objet d'étude du chercheur novice.

Comité fondateur :
Éloïse Campeau
Mathilde Pelletier
Marguerite Rouleau
Vanica Mathieu
Jade Maheux
Gaëlle Landreville
Natacha Audet-Morissette
Jèsybèle Cyr
Mathieu Pipe-Rondeau
Marie-Ève Dubé-Claveau

Comité externe
de révision linguistique :
Vincent Palomares-Pelletier
Isabelle Duchesne
Marie-Laurence Nault
Éloïse Huppé-Gignac
Catherine Durocher
Emin Youssef

Auteur·rices :
Laura Manzanaro Munoz
Rachel Henrie-Gouin
Morgan Lajoie
Audrée Lapointe
Robert Séguin
Lakota Lacombe
Juliette Chevalier

Design graphique :
Janelle Pi
Camille Gosselin

Contact :
info@premieressignes.com

Se mettre dans le _____. / Chercher le _____. / En eaux _____.

Trouble (Le Petit Robert, 2021, p. 2635):

1. *Se dit d'un liquide qui n'est pas limpide, qui contient des particules en suspension (boueux, vaseux);*
2. *Au figuré. Qui contient des éléments obscurs, équivoques, plus ou moins inavouables ou menaçants (louche, suspect).*

Synonymes: Brumeux, confus, douteux, indécis, indéfini, indistinct, inquiétant, louche, obscur, suspect, vague. Ce qui n'est pas clair, limpide, net.

Le trouble est ce que l'on cherche par défi, pour se mesurer à l'autre, évaluer sa capacité à réagir, pour se désennuyer ou pour attirer l'attention. Le trouble s'infiltre, envahit, est plus fort que nous. Le trouble vit dans le désir, dans les corps, dans les espaces liminaires. Il s'excite devant l'entre-deux de ce qui se dévoile partiellement, un voile sur la peau nue, un regard dont il faut saisir l'insistance. Le trouble nous trouvera si on ne le cherche pas.

Le trouble est ce qui apparaît sur son visage quand je lui apprends la nouvelle; ce que je devine dans l'hésitation de ses gestes quand j'ose prendre la parole; ce qui est trahi dans son regard quand je me redresse après l'effondrement.

Avec ce premier numéro, la revue *Premières Lignes* cherche le trouble. Les multiples variations de ce thème nous apparaissent propices à rejoindre les contestataires du premier cycle, les incertain·e·s, les expérimentateur·ice·s. Le trouble est un thème libre qui tente de réunir une communauté de gens troublés, décidés à déconstruire ce qui entrave le chemin de l'émancipation. Le trouble est ce dans quoi l'on se met lorsque l'on tente d'ébranler des structures érigées depuis trop longtemps; lorsque l'on conteste ce qui domine, surplombe, éclipse; lorsque l'on investit les failles, les fissures; lorsque l'on tremble, que l'on vacille.

Le trouble peut s'envisager, avec Paul Ricoeur, depuis « les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel¹ ». Car pour le philosophe, l'imagination est cette « capacité d'accueillir un être autre pour [s]oi-même et pour les autres² ». Cette assertion trouve un écho dans ce que le penseur appelle le « monde du texte³ ». Le texte, dans son autonomie, est monde. Il permet l'accueil d'un être autre, d'un être autrement, en ce qu'il provoque une distanciation du « réel avec lui-même⁴ » suivant laquelle l'être-donné se métamorphose en pouvoir-être. Par la distanciation qu'il produit entre sa référence (le monde d'où il émerge) et son projet (le monde qu'il projette), le texte littéraire permet l'osmose entre le réel et l'imaginaire et, ce faisant, dessine dans l'horizon des possibles de nouvelles modalités d'habitation du monde. Autant dire que le monde du texte, dont l'objectif même est de problématiser son monde d'émergence, instille le trouble dans notre acception du réel.

Comment alors le texte littéraire peut-il troubler le réel? Comment ébranle-t-il les fondements des récits et des narratifs qui soutiennent ce que Foucault nomme l'épistémè, à savoir les conditions de possibilité de la production des savoirs⁵, conditions qui comprennent non seulement les pratiques discursives en circulation, mais également les rapports de pouvoir qui les sous-tendent? C'est depuis ce questionnement que *Premières lignes* a invité ses auteur·ice·s à réfléchir aux diverses déclinaisons et manifestations du trouble en littérature, tant sur le plan formel que thématique. ♦

¹ Ricoeur, Paul. 1986 [1975]. « La fonction herméneutique de la distanciation », *Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, p. 115.

² Entrevue accordée au journaliste Marcel Brisebois par Paul Ricoeur. 1974. Émission *Rencontres*. Voir le lien suivant: <https://www.youtube.com/watch?v=wDwShjFeiM0>

³ Paul Ricoeur, « La fonction herméneutique de la distanciation », *op. cit.*, p. 112.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, p. 13.

8 - 19

4.48 *Psychose*: Le labyrinthe de la perte de soi

Laura Manzanaro Munoz

Avec *4.48 Psychose: le labyrinthe de la perte de soi*, Laura Manzanaro Munoz explore la folie dans l'œuvre de Sarah Kane. L'identité s'avoue troublée lorsque la glace cesse de refléter ce que l'on attend d'elle. Cette perte de soi s'annonce comme un voyage au centre de l'être sur les traces d'un Minotaure qui guette chacun des pas se succédant lentement dans son labyrinthe. Le texte nous amène à la suite de cette identité qui fuit vers une mort certaine.

20 - 33

Les « souvenirs ecchymoses » : L'écriture du trauma dans *Le cri du sablier* de Chloé Delaume

Rachel Henrie-Gouin

Ensuite, l'article de Rachel Henrie-Gouin, *Les « souvenirs ecchymoses » : L'écriture du trauma dans Le cri du sablier de Chloé Delaume*, s'intéresse à « la mise en récit de la mémoire traumatique ». Elle explore ce que l'autrice fait par le moyen de la littérature pour subvertir cette histoire et s'inventer tant bien que mal depuis ce matériau. Le refus de la narratrice de s'effacer en silence vient transgresser une norme imposée sous la domination du père et son écriture ouvre une brèche par la fiction.

34 - 47

Double fictionnel & ethos d'autrice : Le cas de *Trente* de Marie Darsigny

Morgan Lajoie

Morgan Lajoie, dans *Double fictionnel et ethos d'autrice : Le cas de Trente de Marie Darsigny*, propose l'analyse de l'ethos de l'autrice Marie Darsigny au travers de son texte autofictionnel, *Trente*, et de son activité sur les réseaux sociaux (@tristetigre). Elle montre comment la littérature peut être comprise chez Darsigny comme matériau constitutif d'une certaine persona, permettant de projeter un moi fantasmé au lectorat qui devient performé par l'autrice à l'extérieur du texte lui-même.

48 - 61

Butch Trouble (Une exploration de l'exclusion discursive des lesbiennes butchs par les féministes essentialistes)

Audrée Lapointe

L'article *Butch Trouble. Une exploration de l'exclusion discursive des lesbiennes butchs par les féministes essentialistes* d'Audrée Lapointe explore le contexte culturel lesbien de la figure de la butch et l'exclusion discursive de celle-ci par les féministes essentialistes au travers des critiques de théoricien-ne-s queer Judith Butler et Sam Bourcier. Si le trouble se manifeste frontalement dans le domaine des études de genre, il survient ensuite plus subtilement à travers l'analyse littéraire, qui vient troubler la frontière entre la fiction et le réel et cherche à comprendre ce que l'un-e peut avoir comme effet sur l'autre.

62 - 73

Chercher le crime dans *L'emploi du temps* de Michel Butor

Robert Séguin

Dans *Chercher le crime dans L'emploi du temps de Michel Butor*, Robert Séguin mène l'enquête dans les pages de *L'emploi du temps* de Michel Butor. Mais comment s'exprime le trouble ? Est-ce la narration qui pose problème, qui n'est pas digne de confiance ? Ou bien est-ce le doute que le chercheur laisse sur son chemin comme autant de miettes de pain pour nous aider à retrouver ce que nous ne connaissons pas encore ?

74 - 89

Les usages politiques de la mémoire & de l'oubli dans *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood

Lakota Lacombe

Le texte de Lakota Lacombe produit une analyse des différentes fonctions de la mémoire dans le roman dystopique *La servante écarlate* de Margaret Atwood. Sa lecture révèle comment l'idéologie du régime totalitaire du livre vient perturber le rapport que les personnages entretiennent au temps en réprimant leur individualité. Cette analyse montre, grâce à des procédés littéraires, ce qui compose la limite entre souvenir et oubli.

90 - 101

Se cacher, s'affirmer, s'éclipser : postures de l'écriture de soi & du décentrement (Compte rendu critique & créatif libre)

Juliette Chevalier

Le rapport à l'écriture est l'enjeu central du compte-rendu critique créatif de Juliette Chevalier. À partir des résumés des articles « Écrire contre l'habitude d'être soi » de Simon Brousseau et « Courir comme une femme. Lettre à Pascale Bérubé » d'Hélène Bughin, l'autrice présente deux approches à l'écriture partagées entre la relation avec soi et avec l'Autre. Ce texte offre une réflexion nuancée résultant de la juxtaposition des deux textes à l'étude et son originalité formelle donne lieu à un dialogue entre idée et pratique.

Laura Manzanaro Munoz

4.48 *Psychose*: Le labyrinthe de la perte de soi

Immergé dans un récit labyrinthique, le personnage de *4.48 Psychose* se dirige vers sa mort tout en la retardant par la prise de la parole. Désir de disparaître, d'échapper au corps-minotaure, mais à la fois refus de mourir sans se prononcer une dernière fois, le texte tisse une véritable spirale vers la perte de soi. *4.48 Psychose* est la dernière des cinq pièces de théâtre de l'autrice anglaise Sarah Kane (1971-1999). Si ses œuvres s'inscrivent, au début de sa carrière, dans le *In-yer-face theater*¹, un courant des années quatre-vingt-dix qui fonctionne « par choc visuel », cette pièce appartient à un moment postérieur de son écriture, plus proche, dans les mots d'Élisabeth Angel-Perez, d'un théâtre poétique².

Le texte, entre poème et théâtre, sans didascalies ou indications de personnages, présente une série de fragments énoncés par une voix, ou plusieurs voix, non identifiées. Dans un récit qui peut être qualifié de « fiction de la dissolution », un « je » annonce son suicide imminent qui aura lieu à 4h48. Listes de symptômes, de médicaments ou rencontres chez le psychiatre s'entremêlent avec des passages plus poétiques dans lesquels la parole du personnage se débat entre l'obscurité et la lumière, entre le désir de mourir et celui de vivre. Nous analyserons la pièce en la rapprochant de la notion de labyrinthe, évoquée par Bertrand Gervais comme « lieu imaginaire d'une épreuve³ » qui « symbolise l'oubli de soi, la perte de ses repères et ultimement la mort⁴ ». En effet, *4.48 Psychose* met en récit une lutte tragique qui mène à la dissolution, une tension au sein de l'individu qui parle, qui oscille entre la vie et la mort, la mémoire et l'oubli. À travers toute une série de configurations paradoxales qui produisent un tiraillement dans l'énonciation, nous verrons comment la pièce peut être lue en tant que labyrinthe de la perte de soi, où le personnage qui énonce va irréversiblement vers la mort, en la désirant et la refusant à la fois.

¹ Alek Sierz, *In-yer-face theatre: British drama today*, Londres, Faber and Faber, 2001.

² Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme, de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006, p. 153.

³ Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire, tome 2. La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 14.

⁴ Bertrand Gervais, « L'effacement radical: Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 66.

Dans un premier temps, nous traiterons du statut problématique de la parole mise en jeu par le texte se manifestant par l'indétermination de la voix énonciatrice, l'absence de lien avec l'Autre et le paradoxe de parler pour disparaître. Dans un deuxième temps, l'analyse portera sur la place du corps, présenté comme lieu de souffrance, d'enfermement et de dysphorie. Finalement, le travail s'arrêtera sur la mort en tant que sortie du labyrinthe du texte, pouvant être lue comme un sacrifice, un acte rituel par lequel la mémoire peut faire place à l'oubli.

LA PAROLE BRISÉE

La pièce présente une parole qui peut être qualifiée de labyrinthique dans le sens où elle est multiple, indécidable, contradictoire. Ce que Sarah Kane avait entrepris dans *Manque*, où les entités d'énonciation sont désignées uniquement par des lettres, est poussé dans *4.48 Psychose* jusqu'au point de ne pas pouvoir saisir le lieu d'où surgit la parole. Sans aucune indication de personnage, nous sommes dans l'impossibilité de répondre à la question qui parle, impossibilité qui rend l'énonciation fragile, mouvante. Qui est ce « je » ? S'agit-il d'une seule voix ou de plusieurs entités ?

La forme du texte participe à cette indécidabilité, puisqu'au lieu de présenter des scènes, la pièce est constituée d'une série de fragments. Passages poétiques, dialogues, énumérations et suites de mots et de chiffres composent une œuvre hybride et multiple où le « je » apparaît et disparaît pour se faire « avaler » à la fin du texte par l'espace blanc de la page. Les fragments se succèdent, créant une fable fuyante, liés seulement par un fil conducteur, celui du désir de mort, un désir qui est cependant porté par l'énonciation de manière contradictoire, mettant à mal l'identité du personnage :

Je ne veux pas mourir
Je me suis trouvée si déprimée par le fait
d'être mortelle que j'ai décidé de me suicider
Je ne veux pas vivre⁵.

Le texte tourne autour de cette « mort hypo-volontaire » (*4P*, p. 34), plaçant « je » dans une structure labyrinthique où il se constitue à la fois comme centre et comme frontière. Le « 4.48 » du titre apparaît comme le point de fuite vers lequel tout tend, un espace-temps qui est la mort, dont le « je » ne peut cesser d'évoquer son désir contradictoire : « [j]e n'ai aucun désir de mort / aucun suicidé n'en a » (*4P*, p. 54).

Le conflit a lieu aussi au sein de l'énonciation même, puisqu'en même temps que l'entité énonciatrice annonce sa mort, elle manifeste une volonté d'exister par la prise de parole. La pièce tourne autour d'un centre, d'un trou noir qui est la mort du « je », mais cette mort est décalée constamment par le texte, produisant un effet d'attente, d'une immersion dans un labyrinthe à la fois spatial et temporel. Dans le cheminement labyrinthique, vers la fin, les mots dirigent le sujet vers ce point central, pour l'éloigner en même temps de celui-ci :

À 4.48
quand le désespoir fera sa visite
je me pendrai
au son du souffle de mon amour (*4P*, p. 12)

Le mouvement créé par les fragments peut être vu comme une spirale : le « je » s'approche et s'éloigne, connaissant d'avance sa dissolution finale, mais refusant de disparaître sans parler : « Je vais mourir / pas encore / mais c'est là » (*4P*, p. 34). Si la dissolution était l'oubli, la prise de parole laisse pourtant une trace, une mémoire, portée par l'acte de mise en récit.

Le texte donne ainsi à la parole une place centrale, puisque c'est le langage qui tient le sujet en vie. Comme le remarque Élisabeth Angel-Perez, Sarah Kane n'est pas du côté du théâtre absurde, où le langage n'a plus de sens :

Chez Kane, les mots, même réduits, même en déliquescence, sont là pour dire. On se rappelle ce que les maîtres de l'absurdisme – Ionesco, Beckett, Adamov – ont pu écrire sur l'impossibilité du mot à « parler » [...]. Au contraire, chez Kane, [...] le mot – adoré ou haï – ne parle jamais pour ne rien dire⁶.

⁵ Sarah Kane, *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche, 2001, p. 12. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *4P* suivi de la page.

⁶ Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme, de Samuel Beckett à Sarah Kane*, op. cit., 2006, p. 175.

En effet, dans *4.48 Psychose*, nous sommes devant des mots qui sont le sujet, qui disent le sujet. Même devant la mort imminente, le langage permet de dire une vérité, de performer: « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là » (*4P*, p. 19). Dans *Manque*, sa pièce précédente, Sarah Kane mettait déjà en scène un rapport similaire au langage: « Je hais ces mots qui me gardent en vie, je hais ces mots qui m'empêchent de mourir⁷ ». La dissolution du personnage devient d'autant plus « efficace » que sa parole agit.

Une des questions qui revient dans le texte est celle du rapport à l'Autre. Dans l'impossibilité de se faire entendre et d'établir un contact avec les autres, le sujet ne peut pas sortir de soi, de sa souffrance: « je n'arrive pas à vous trouver » (*4P*, p. 21). La division à l'intérieur de soi est ainsi doublée d'une division entre le « je » et l'Autre, qui est à son tour source de contradiction: « Je ne peux pas rester seule / Je ne peux pas rester avec les autres » (*4P*, p. 11). Se balançant entre la vie et la mort, le personnage peut seulement sortir de la spirale de violence, du labyrinthe, par la présence de l'Autre, mais le fil est brisé et, comme l'affirme Bertrand Gervais, « [s]ans Ariane, le labyrinthe est un tombeau⁸ ». Le texte fait apparaître souvent le silence, ouvrant un grand vide devant le « je ». Nous pouvons observer ceci dès le début de la pièce, où l'absence de réponse est particulièrement significative:

Un très long silence.
– Mais vous avez des amis.
Un long silence.
Vous avez beaucoup d'amis.
Qu'offrez-vous à vos amis pour qu'ils soient un tel appui?
Un long silence.
Qu'offrez-vous à vos amis pour qu'ils soient un tel appui?
Un long silence.
Qu'offrez-vous?
Silence. (4P, p. 9)

⁷ Sarah Kane, *Manque*, Paris, L'Arche, p. 50, cité dans Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme, de Samuel Beckett à Sarah Kane*, op. cit., p. 175.

⁸ Bertrand, Gervais, *Logiques de l'imaginaire*, tome 2. *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*, op. cit., p. 92.

LE CORPS EN MINOTAURE

Le texte reprend une dualité traditionnellement portée par la philosophie cartésienne, celle qui postule la division entre le corps et l'esprit. Le motif revient à plusieurs reprises dans la pièce, toujours pour insister sur l'incapacité du personnage à intégrer dans l'expérience subjective un discours imposé par l'autre: « Et je suis acculée par la douce voix psychiatrique de la raison qui me dit qu'il y a une réalité objective où mon corps et mon esprit ne sont qu'un. Mais je n'y suis pas et n'y ai jamais été » (4P, p. 14).

Cette division angoissante provoque un sentiment de répulsion et d'aliénation à l'égard du corps qui apparaît, tout au long du texte, comme étranger à soi: « Vous croyez qu'il est possible de naître dans le mauvais corps? » (4P, p. 21). Dans l'expérience corporelle du personnage, qui se définit dans un passage comme « hermaphrodite brisé » (4P, p. 10), rien ne coïncide avec l'esprit, tout ramène à un dégoût envers son propre corps: « [j]e suis grosse » (4P, p. 11), « [m]es hanches sont trop fortes / J'ai horreur de mes organes génitaux » (4P, p. 12). La non-coïncidence est vécue par le sujet du texte comme une coupure douloureuse et impossible à dépasser:

Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés
J'ai besoin de devenir ce que je suis déjà et gueulerai à jamais contre cette
incongruité qui m'a vouée à l'enfer
Un insoluble espoir ne peut me soutenir
Je me noiera dans la dysphorie
dans la froide mare noire de mon moi
le puits de mon esprit matériel (4P, p. 18)

La souffrance qui découle de la rupture radicale éprouvée par le personnage est mise en scène de manière particulièrement significative dans ce passage. Nommée par des expressions telles qu'« incongruité », « dysphorie » ou « puits », la division corps/esprit apparaît comme une fatalité « infernale ». Elle est présentée comme la cause de sa douleur et, comme ce qui la mènera à la mort, la « noiera » dans la matérialité de la chair. En même temps, cette mort serait nécessaire pour libérer l'âme du corps: mourir lui permettrait de « devenir ce qu'elle est déjà », de résoudre la coupure souffrante: « Je me sens comme si j'avais quatre-vingts ans. Je suis fatiguée de la vie et mon esprit veut mourir » (4P, p. 16). En ce sens, nous pouvons rapprocher le corps de la figure du minotaure: monstrueux, hostile, il faudrait le tuer pour sortir du labyrinthe dans lequel le personnage se trouve enfermé. Ainsi, la mort vers laquelle tend le personnage depuis le début du texte serait une manière de se libérer de la prison de la chair devenue labyrinthe. Mourir, pour sortir de « ce monstrueux état de paralysie » (4P, p. 30) qui vient de l'incongruité entre support charnel et âme.

La pièce se tisse, dès le début, comme un récit en dédale ayant pour objet le deuil de soi, un soi, comme nous venons de voir, divisé: « Je suis arrivée à la fin de cette effrayante répugnante histoire d'une conscience internée dans une carcasse étrangère » (4P, p. 19). Il s'agirait d'un travail d'oubli, puisque le personnage va vers la disparition, la mort, dans lequel le corps serait un « trop de mémoire » que l'esprit ne peut porter.

D'ailleurs, le texte présente un imaginaire de la lumière qui apparaît comme venant d'en haut. En opposition au lexique de l'ombre, du « puits » qui représente le corps, qui mène le sujet vers le bas, nous trouvons plusieurs occurrences du couplet « Ouverture de la trappe / lumière crue » (4P, p. 33, 38, 49). Celles-ci peuvent être mises en relation avec un plan vertical, qui serait une sortie possible du labyrinthe: si le « je » se trouve enfermé dans une sorte de prison sur le plan horizontal, soit celle du corps matériel, l'esprit immatériel sortirait de l'enfermement sur un plan vertical. Il s'agirait d'une possibilité de transcender le réel charnel, de tuer ce minotaure qui est le corps, ce monstre qui « ne coïncide pas » avec l'esprit.

LE THÉÂTRE COMME RITUEL
DE SACRIFICE

Le récit labyrinthique de *4.48 Psychose*, pivotant autour de la violence contre soi, peut être lu en tant que structure sacrificielle. En ce sens, la dernière phrase du texte, « s’il vous plaît, levez le rideau » (*4P*, p. 56), indique une fin qui revient au début, une configuration circulaire qui se retourne sur elle-même. En tant que configuration rituelle, le dispositif scénique recommencerait et ce corps érigé en minotaure serait sacrifié à l’infini sur la scène de théâtre.

L’ambivalence portée par le texte, dans ses rapports paradoxaux entre vie et mort, le rapproche du rituel sacré : « peut-être ça va me sauver / peut-être ça va me tuer » (*4P*, p. 35). La pièce se constitue ainsi comme un cadre qui permet de transformer le négatif en positif, de renouveler le lien social en transformant la vie en mort, la mort en vie. En effet, la violence qui a lieu à l’intérieur de l’espace rituel devient sacrée et permet une sorte d’oubli par le sacrifice. De la même manière, la structure créée sur la scène théâtrale de *4.48 Psychose* permettrait d’échapper à la violence, en représentant le corps à la fois comme minotaure, à la fois comme Thésée le pourfendant.

Un des fragments de la pièce permet de voir le lien entre le collectif et l’individuel, caractéristique essentielle du rituel sacré :

J’ai gazé les Juifs, j’ai tué les Kurdes,
j’ai bombardé les Arabes, j’ai baisé des petits enfants
qui demandaient grâce, les champs qui tuent sont
à moi, tout le monde a quitté la fête à cause de moi,
je vais gober tes putains d’yeux et les envoyer
à ta mère dans une boîte et quand je mourrai je vais
me réincarner [...] (*4P*, p. 35)

La violence collective vient ici se concentrer sur l’individu, qui absorbe les pires crimes de l’humanité dans son corps. Avec le sacrifice d’une seule victime, le « je » du texte, il y aurait une rédemption de ces crimes, qui pourront être « lavés » par une seule mort. Dans les mots de René Girard, « [c]’est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c’est la communauté entière qu’il détourne vers des victimes extérieures⁹ ». Le personnage de *4.48 Psychose* s’érige ainsi en tant que *phármakon*, dont « l’innocence » est rappelée à répétition dans plusieurs passages du texte : « Ce n’est pas votre faute » (*4P*, p. 17, 24, 27, 48). Nous trouvons aussi un lien entre la mort rédemptrice et le renouvellement qui vient par la réincarnation (« et quand je mourrais je vais me réincarner » (*4P*, p. 35)), trait christique qui est amené dans d’autres moments du texte, notamment lors d’un passage où le personnage semble en transe mystique : « Pourquoi suis-je frappée ? / J’ai eu des visions de Dieu / et cela adviendra » (*4P*, p. 36). La dimension divine du « je » passe aussi par la parole performative, un autre aspect qui rapproche le texte du rituel sacré. Comme nous avons vu, la pièce met en scène comment les mots portent une vérité sur le sujet qui parle en amenant le personnage à exister et à se dissoudre avec la même intensité paradoxale : « [r]ien qu’un mot sur une page et le théâtre est là » (*4P*, p. 19). Le dernier fragment du texte rend ainsi effective la dissolution, en la rapprochant du rituel par la dimension collective de la scène :

regardez-moi disparaître
regardez-moi
disparaître
regardez-moi
regardez-moi
regardez (*4P*, p. 55)

⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 22.

CONCLUSION

Nous avons vu comment rapprocher *4.48 Psychose* de la notion de labyrinthe permet de réfléchir aux configurations entre parole, corps et sacrifice. La spécificité du cadre d'énonciation, qui présente un « je » décomposé et multiple, montre comment « [c]e ne sont pas les murs ou les artifices qui créent le labyrinthe, c'est la perte de soi¹⁰ ». Sarah Kane réécrit la tragédie classique pour mettre en récit un désir de mort qui, loin d'être individuel, relève du collectif. Dans ce même sens, la division entre corps et esprit devient dans la pièce une forme d'aliénation, de dégoût de soi, dont le sujet ne peut échapper que par le suicide. Et celui-ci, par la composante de violence qu'il permet d'évacuer, se transforme par l'écriture en rituel de sacrifice dont le « je » serait victime et bourreau.

Pris dans le labyrinthe du deuil de soi, le personnage est dans une position spectrale, dans une sorte de présence-absence, entre la vie et la mort. En faisant un mouvement circulaire pour recommencer de nouveau le rituel, la scène de théâtre reste ouverte, sans choisir entre « être ou ne pas être ». ♦

¹⁰ Bertrand Gervais, « L'effacement radical : Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *loc. cit.*, p. 66.

Pris dans le labyrinthe du deuil de soi, le personnage est dans une position spectrale, dans une sorte de présence-absence, entre la vie et la mort.

En faisant un mouvement circulaire pour recommencer de nouveau le rituel, la scène de théâtre reste ouverte, sans choisir entre « être ou ne pas être ».

BIBLIOGRAPHIE

Angel-Perez, Élisabeth, <i>Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme, de Samuel Beckett à Sarah Kane</i> , Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006, 229 p.	Gervais, Bertrand, « L'effacement radical : Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », <i>Protée</i> , vol. 30, n° 3, 2002, p. 63–72.	Kane, Sarah, <i>4.48 Psychose</i> , Paris, L'Arche, 2001, 56 p.
Gervais, Bertrand, <i>Logiques de l'imaginaire, tome 2. La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence</i> , Montréal, Le Quartanier, 2008, 207 p.	Girard, René, <i>La violence et le sacré</i> , Paris, Grasset, 1972, 451 p.	Sierz, Alek, <i>In-yer-face theatre: British drama today</i> , Londres, Faber and Faber, 2001, 288 p.

Rachel Henrie-Gouin

Les « souvenirs ecchymoses » : L'écriture du trauma dans *Le cri du sablier* de Chloé Delaume

Maman se meurt première personne. [...] Papa l'a tuée deuxième personne. Infinitif et radical. Chloé se fait troisième personne. Elle ne parlera plus qu'au futur antérieur. Car quand s'exécuta enfin le parricide il fut trop imparfait pour ne pas la marquer.

Chloé Delaume, *Le cri du sablier*

¹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essai », 2008, p. 135.

² *Ibid.*, p. 132.

³ L'appartenance à ce genre littéraire n'est pas spécifiée, mais elle est fortement sous-entendue : « C'est ainsi que la mère nomma Chloé la fille de l'aume [...] ». Chloé Delaume, *Le cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CS suivi de la page.

⁴ Le père crée activement ce climat de violence (physique et psychologique), alors que la mère y participe implicitement, par sa complicité et son silence.

La violence, lorsqu'elle est posée en tant qu'acte par un individu contre un autre, vise à la destruction partielle ou totale de ce dernier. Dans l'après-coup, le sujet ébranlé doit alors composer avec ce vécu morcelé. La littérature du trauma montre que ces conséquences, loin d'être stériles, peuvent mener à la production d'un récit qui permet de raconter les nuances d'un traumatisme. Bertrand Gervais, dans son analyse de l'oubli et de la violence, remarque que dans plusieurs œuvres l'oubli chez l'agresseur peut prendre une forme positive, celle d'un « processus de fuite¹ », permettant de préserver sa conscience coupable. Selon lui, la violence « n'est pas simplement la force brute d'un coup sur un membre, mais sa signification pour un sujet qui l'interprète² » ; elle est une source de sens pour qui la perpétue, mais également pour qui la subit. Dans certains cas, la mémoire, qu'elle soit limpide ou lacunaire, peut s'imposer aux victimes, comme c'est le cas dans *Le cri du sablier*. Ce récit autofictionnel³ de Chloé Delaume relate un climat de violence physique et psychologique causé par le père⁴ de la narratrice et atteignant son paroxysme lorsqu'il tue sa femme et se suicide devant leur fille alors âgée de dix ans.

Le roman raconte la vie de la survivante. Le monstre est mort, mais s'impose toujours à elle à travers une mémoire traumatique. Celle-ci se distingue d'une mémoire « non-traumatique », puisqu'elle s'ancre spécifiquement autour de l'axe de la violence. Comme le fait remarquer Marie-Pier Lafontaine, elle s'éloigne d'une « logique narrative classique, avec un début, un milieu et une fin⁵ ». Ainsi, le texte de Delaume convoque l'oubli en y demeurant cependant à distance, puisque, contrairement à « l'être violent [qui] se consume tout entier dans son action qui ne laisse aucune place au langage et à la mémoire⁶ », la narratrice delaumienne cherche à contrer l'oubli en imposant sa parole de victime marquée par le traumatisme. Le présent article traitera de la mise en récit de la mémoire traumatique et des différents procédés par lesquels la narratrice parvient à s'approprier et subvertir cette histoire qui la compose en cultivant une ambiguïté profonde et constitutive d'un récit issu d'un trauma. L'accès impossible à l'oubli est le premier aspect par lequel le caractère complexe et ambigu du roman de Delaume sera analysé, suivi de la tentative de la narratrice de dépasser l'injonction à l'oubli que ses proches lui imposent par l'acte d'une mise en récit en propre. Finalement, il sera question des différents procédés textuels par lesquels la narratrice transforme et subvertit cette mémoire traumatique, comment elle compromet l'oubli pour transformer et mettre au monde son récit.

QUAND LA VIOLENCE CONVOQUE
LA PAROLE & LE RÉCIT

L'interprétation du monde de la narratrice est affectée par la violence depuis l'enfance. Elle a grandi dans une maison où la loi du père est imposée par les coups et les menaces, forgeant ainsi les contours de sa mémoire : « Le père aimait remplir. Il tapissait muqueuses gorge et âme de peur rance. [...] Il remplissait parois sachant que ce corps neuf ne pouvait déborder. Un corps neuf si trop vide. Lui donner des souvenirs » (CS, p. 24). La réalité familiale brutale d'avant le drame constituait une situation de violence affectant déjà la mémoire de l'enfant, alors que le meurtre de la mère et le suicide du père composent l'événement reconstitué dans le texte.

⁵ Marie-Pier Lafontaine, *Armer la rage : pour une littérature de combat*, Montréal, Hélotrope, série « K », 2022, p. 14.

⁶ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 144.

Le récit s'ouvre sur cette culmination meurtrière de la violence paternelle, marquant le trauma, ce coup à partir duquel se déclenche la mémoire traumatique. Le mot « trauma » signifie d'abord un « facteur extérieur agressif, brutal et perçant [qui] pénètre à travers l'enveloppe corporelle et [qui] provoque des dégâts tant sur celle-ci que sur les organes internes⁷. » Bien que la mémoire traumatique dans l'œuvre de Delaume soit issue d'une violence à la fois physique et psychologique, c'est l'assassinat qui déclenche le récit. Il s'impose dans les profondeurs de la mémoire traumatique qu'énonce la narration, qui devient la seule manière pour l'enfant de considérer l'événement : « Le traumatisme se déclenche [...] dans l'après-coup de l'épisode. Il en est sa réponse symptomatique, une interprétation⁸ ». La scène est gravée dans ses souvenirs et pousse immédiatement la narratrice dans un mutisme qui dure plusieurs mois.

Le silence joue alors un rôle fondateur dans la tension entre la mémoire et l'oubli puisqu'il est constitutif de l'ambiguïté du rapport au réel. Cette relation trouble au réel est encouragée par l'ambiguïté autofictionnelle du texte, mais également par l'incertitude que le silence laisse planer, à savoir si le crime peut persister dans les archives mémorielles ou si le drame va tomber dans l'oubli : « Le témoin à charge portait en elle le poids des non dits familiaux [et] des silences taboutés [*sic*] » (CS, p. 17). Ainsi, le silence, lié intrinsèquement à l'oubli, est encouragé par la famille élargie : « Si la petite reparle pour dire ce qu'elle a vu il y a des chances ma chère qu'elle nous relate le drame. [...] Mieux vaudrait qu'elle se taise » (CS, p. 17).

Alors que le tabou mène à une forme de fuite, l'enfant tente de saisir l'étendue de ce qui est appelé le « drame ». L'interprétation de l'événement signifie, pour la fillette silencieuse, de confronter et de comprendre cette violence exacerbée par ses proches et par le support professionnel, qui cherchent à lui faire oublier l'évènement, ou du moins à le relater de manière inexacte. « Ils disaient l'accident [au lieu d'assassinat] et c'est aussi pour cela que je les ai haïs » (CS, p. 15). Sa mémoire traumatique est renforcée par le fait qu'elle doive rectifier l'emploi d'un terme banalisant par l'autorité familiale.

⁷ Kostas Nassikas, « Le trauma et le langage des sens », *L'évolution psychiatrique*, vol. 68, 2003, p. 201.

⁸ Marie-Pier Lafontaine, *Armer la rage : pour une littérature de combat*, Montréal, Hélotrope, série « K », 2022, p. 14.

Le langage est l'un des principaux modes de contact avec le monde, et le fait qu'il soit temporairement problématique chez la narratrice – notamment en lui étant inaccessible – affiche une double violence : Kostas Nassikas explique que, pour une personne, être coupée de l'usage de la parole ou voir son langage détruit peut représenter une « destruction de l'humain, dans la mesure où ce qui caractérise principalement celui-ci c'est le lien que ces témoignages de sens ont avec la parole⁹ ». La caractérisation du sujet est compromise à la suite de cet excès de violence, ce qui a pour effet d'accentuer l'importance de la prise de parole dans la mise en récit. L'enfant se tait, mais ce n'est pas pour s'effacer du monde ; le silence du personnage de Delaume n'est pas synonyme d'un oubli passif. Au contraire, il représente le temps que l'enfant a pris pour comprendre et interpréter ce à quoi elle a assisté.

La mémoire de l'expérience traumatique se concrétise alors qu'elle récupère la parole, neuf mois plus tard : « Il m'avait fallu voir pour devenir humaine. [...] Neuf mois pour accoucher de l'humain qui germa au creux de la fillette à la robe souillée par la révélation. Neuf mois pour que la scène se digère en mémoire¹⁰ ». Le silence issu de la destruction est (auto)créateur. Le traumatisme devient l'élément clef autour duquel reconstruire son rapport au monde, à même les débris. La prise de parole, issue du silence, est un acte de mémoire et, par conséquent, supprime l'oubli. La métaphore de la grossesse suppose que la narratrice a pu se (re)donner naissance et ce, à la suite de la perte de sa mère, représentée comme une double figure : celle de la victime, mais aussi celle du bourreau.

RECONSTRUIRE LE RÉCIT :

L'AVÈNEMENT DE L'ÉCRITURE

Si au moment de l'événement, la mère subit la fureur du père et meurt devant la fillette, la situation de violence qui régnait dans la maison familiale était néanmoins encouragée par la figure maternelle, faisant d'elle une participante, que ce soit par son silence ou par son emprise sur sa progéniture. Ce rôle se précise dans le récit dans son contrôle mnémonique et langagier, visant à assujettir sa fille et à l'empêcher de se subjectiver. En effet, la mère exerce avec insistance la mémoire de sa fille, ce qui oblige cette dernière à se souvenir, enracinant encore plus profondément la violence dans la psyché et le corps de la narratrice : « Papa fixé en elle papa fixé en moi à la tendre amnésie se dérober chaque jour application véreuse du dressage maternel » (CS, p. 66).

Ce dressage est exécuté en utilisant un jeu d'associations d'images et de mots, le *Memory* : « C'est un excellent exercice pour faire travailler ta mémoire disait la mère » (CS, p. 64). La période de croissance et de formation de la narratrice est conditionnée à retenir son vécu par le langage et les images, et rend l'oubli impossible, oubli qui aurait pu offrir à l'enfant une possibilité de fuite, ou alors lui permettre, dans un processus bénéfique, de s'approprier ce que Gervais nomme « ces choses dont il faut se munir et se débarrasser pour progresser¹¹ ». L'énonciation du récit indique bien comment la narratrice, en racontant son passé, a assimilé la violence vécue lors de l'enfance : « *Pomme Château Valise Parapluie dis-moi que tu veux ta claque tout de suite.*¹² »

Ainsi, sa subjectivation est profondément affectée par le contrôle maternel de la mémoire et par la violence de son père. La mise en récit convoque les souvenirs, mais également les expressions de ses parents qui infiltrent les phrases, exprimant comment la mémoire traumatique s'inscrit à même le rapport au langage de la narratrice. Sidonie Smith, en se penchant sur le rôle de l'écriture autobiographique des femmes dans la création d'une identité textuelle chez ces autrices, remarque que cette identité est nécessairement affectée par l'influence parentale : « The autobiographer's confrontation with those “maternal” and “paternal” narratives structures the narrative and dramatic texture of her self-representation and shapes her relationship to language, image and meaning.¹³ »

Si donc nous avons brièvement approché l'aspect autofictionnel de l'œuvre de Delaume, c'est justement en ce que la limite entre le rôle de la narratrice et celui de l'autrice est poreuse. *Le cri du sablier* est cet espace de l'énonciation de l'agent en quête de subjectivité. Il débute à même la mémoire imposée par ses parents, et qui sera déterminante pour la suite de son histoire, puisque « jamais elle ne pourrait javelliser ses souvenirs détacher à grande eau combien même lacrymale la rage et la fureur du père si trop puissant » (CS, p. 65). L'impossibilité d'oublier est fondamentale dans l'entreprise du récit. Si la mémoire traumatique est imposée à la narratrice, c'est qu'elle cherchera, par l'entreprise d'une mise en récit de sa vie et de l'événement traumatisant, à l'exploiter, jusqu'à ce qu'elle puisse la poser comme objet en dehors d'elle.

⁹ Kostas Nassikas, *op. cit.*, p. 207. ¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée*, *op. cit.*, p. 57. ¹² *Ibid.*, p. 65. ¹³ Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 51. « La confrontation de l'autobiographe avec les structures narratives “maternelles” et “paternelles” structure la texture narrative et dramatique de sa représentation d'elle-même, et forge aussi sa relation avec le langage, les images, et le sens. » (Ma traduction).

À partir de ce matériau vif et douloureux qu'est la violence familiale et sa culmination dans la mise à mort de la mère et du suicide du père, l'établissement d'un récit subjectif devient un projet de remémoration par lequel se reconstruit le sujet traumatisé. Le texte autofictionnel fragmenté de Delaume configure cet espace de la mémoire en transformation. Le pacte de lecture qu'il présuppose est celui d'une forme de vérité du passé raconté tout en exploitant la liberté créative de la mise en récit fictionnelle. La mémoire nourrit le texte, et ce dernier, dans un second temps, rend compte de l'incarnation du trauma, de l'internalisation corporelle de la violence :

Le père revient bientôt déroulant derrière lui un tuyau d'arrosage. Le jet glacé abrupt violace lèvres et veinures la giclade [*sic*] déversée sur le sommet du crâne tentacules acérés pénétrant jusqu'aux tempes ça palpète en cristaux le sang se fige sinus moelle muqueuse chair et os [...] (*CS*, p. 41).

Les détails de la violence, qu'ils soient rattachés à l'événement traumatique ou à la situation générale familiale, peuvent prendre la forme de métaphores vives et viscérales. L'intensité des agressions perpétrées par le père contre sa fille crée non seulement des images gravées dans la mémoire de sa progéniture, mais aussi dans celle du corps et du texte, qui participent à la reconstruction. Dans son essai *Armer la rage*, Marie-Pier Lafontaine explique comment l'écriture du trauma permet de se reconstituer un pouvoir, de redonner à une victime sa subjectivité : « Retraverser l'agression en pleine conscience et de manière lucide, en présence, permet de la rattacher au récit de soi, de l'assimiler pour finir par s'en délivrer¹⁴ ».

¹⁴ Marie-Pier Lafontaine, *op. cit.*, p. 58-59.

LE CORPS DU TEXTE COMME CORPS SURVIVANT : FORME & SUBJECTIVITÉ

En plus d'établir thématiquement l'impossibilité de l'oubli comme étant dynamique, le récit travaille cette tension à même sa forme. *Le cri du sablier* est composé d'une série de fragments parfois aussi courts que quelques phrases, alors que d'autres s'étirent sur plusieurs pages. Cette fragmentation inégale du récit reflète sa source, puisque la mémoire traumatique s'enregistre « de manière lacunaire et morcelée¹⁵ ». Le texte suit une trajectoire qui n'est pas linéaire. Il s'ouvre quelques instants après le meurtre et le suicide du père, alors que la fillette doit faire face à l'après-coup, représenté par ses interactions avec des proches, des policiers et des psychologues. La temporalité du roman procède par analepses qui relatent la violence constante du père et la passivité de la mère, et par une narration au présent, dans laquelle la narratrice, à l'âge adulte, s'énonce et conjugue les répercussions de cette violence gravée dans son corps et sa psyché. Le fil de la mémoire traumatique relie et resserre ce récit d'une vie, dans une forme complexe et vive qui revendique l'agentivité de l'instance énonciative.

La répétition est un autre procédé textuel qui prend racine dans les déclinaisons psychologiques de la mémoire traumatique. En réponse à l'événement, au choc, le traumatisme se déclenche et semble se répéter dans la conscience, comme l'affirme Cathy Caruth : « there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors [...]¹⁶ ». Tout comme la temporalité du récit n'est pas une ligne continue, ce qui est raconté par la narration est décuplé, déconstruit et répété. Le traumatisme constitue un événement qui est omniprésent dans le récit, mais sa textualité renferme également cette mémoire circulaire.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ Cathy Caruth, *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 4. « La réponse, parfois décalée, à un événements ou à une suite d'événements accablants peut prendre la forme d'hallucinations, de rêves, d'idées ou d'attitudes répétées. » (Ma traduction).

Le cri du sablier est composé
d'une série de fragments parfois
aussi courts que quelques phrases,
alors que d'autres s'étirent
sur plusieurs pages.

Cette fragmentation inégale du récit
reflète sa source, puisque la mémoire
traumatique s'enregistre
« de manière lacunaire
et morcelée¹⁵ ».

En effet, dans les premières pages, la narratrice rapporte les paroles qu'elle entend à la radio juste après le drame, alors que les policiers sont avec elle sur le lieu du crime : « L'espoir restait intact commenta la radio : nous avons eu un magnifique mois de juin » (CS, p. 11). La fin de cette phrase s'immisce dans la scène charnière, dans cet instant qui a déclenché le traumatisme duquel le texte découle, et elle sera par la suite intégrée à neuf reprises à l'intérieur des fragments. La banalité et l'optimisme du commentaire sur le beau temps au moment où la fracture s'est opérée affecte profondément la mémoire du texte et celle de la narratrice. Cette dernière répètera la phrase dans différents contextes, même dans des scènes qui se sont déroulées avant l'événement : « on dit que les coups pleuvent et on doit s'étonner : le temps se couvre soudain pourtant nous avons eu un magnifique mois de juin » (CS, p. 21). Le temps de la mémoire traumatique est désarticulé, cette fois dans un contexte de banalisation face à la violence du père. Selon Lafontaine, « le temps se replie sur lui-même alors que le souvenir se rejoue indéfiniment¹⁷ » ; de même, le roman de Delaume est marqué à vif par un oubli impossible. Ainsi, les scènes vécues qui sont imposées au

sujet traumatisé composent la trame de son récit, mais c'est grâce à la mise en texte agitée et aux apparences confuses que la narratrice obtient une possibilité de prendre conscience de ce qui lui arrive et de ce qui l'habite. En effet, la répétition mène à la déformation de la phrase, à la désarticulation du récit : « On aurait dit que papa ne crierait plus jamais. [...] Que maman viendrait me border en m'embrassant très fort. On aurait dit qu'on aurait eu un magnifique mois de juin » (CS, p. 58). Une nouvelle scène s'invente dans le roman, où la violence cesserait et où la narratrice connaîtrait l'amour de sa mère. À cet effet, Kostas Nassikas constate que si, d'un côté, la « répétition semble aveugle et insensée¹⁸ », elle permet néanmoins la « recherche de traduction de ces vécus insensés¹⁹ ». Cette répétition, dans le roman de Delaume, crée également une échappatoire au récit de la mémoire imposée. Cette dernière est lacérée et travaillée avec acharnement par le texte, qui finit par laisser entrevoir de nouvelles versions du passé. La fiction permet à la mémoire traumatique de se teinter, d'être influencée, par une forme suggérée de l'oubli prise en charge par la fiction.

¹⁵ Marie-Pier Lafontaine, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ Kostas Nassikas, *op. cit.*, p. 209.

¹⁹ *Ibid.*

L'APPROPRIATION DU RÉCIT ÉCRIT COMME ACTE D'AGENTIVITÉ

L'écriture est une entreprise de parole, une affirmation du vécu. Pour Lafontaine, elle est à la fois un refus de laisser la violence tomber dans l'oubli et une manière de subvertir la mémoire traumatique :

« La réinvention du trauma, par l'injection de fiction dans le matériau biographique, permet d'explorer le gouffre qui subsiste entre la vividité des actes de violence et l'irréalité qui enrobe leur souvenir²⁰ ».

Cette transformation des souvenirs n'est pas un processus passif, mais bien un effort actif qui prend d'abord forme chez Delaume par une subversion du langage. Ce procédé tend à jouer avec des « inventions langagières, une syntaxe éclatée et la subversion des normes et conventions linguistiques²¹ » en insérant des phrases asyntaxiques²² ou en intégrant des dictons de manière à les dénaturer. Delaume écrira d'ailleurs : « L'oubli a ses raisons que la raison n'ignore » (CS, p. 112). Ici, la phrase de Pascal est reprise et modifiée pour rappeler l'accès impossible à l'oubli. Ainsi, la narratrice subvertit les codes entourant la culture populaire et les procédés littéraires afin d'exprimer sa réalité. Les libertés créatrices permises par l'écriture se décuplent à mesure que progresse le récit. En effet, dans les premières pages, la narratrice mentionne que sa seule amie « s'appelait Cécile » (CS, p. 15), alors que plus loin, « sa seule amie s'appelait Mathilde » (CS, p. 93). Ces changements dans l'histoire ne sont pas anodins, même s'ils s'apparentent à des manifestations de l'oubli. La narratrice nous rappelle que l'entreprise d'écriture autofictionnelle est en fait un acte de réécriture conscient, qui exploite l'ambiguïté :

« Réécrire son histoire plumeau révisionnisme espérant malgré soi que la main paternelle stylet automatique se manifeste enfin pour implorer pardon en marges ou interlignes » (CS, p. 80).

La mémoire traumatique est le moteur de la main qui écrit et représente une tentative d'émancipation : elle cherche à rompre le lien qui l'unit au père. Le langage imposant de ce dernier, composé de coups, est confronté par les mots de sa fille. La voix de cette dernière affaiblit l'autorité absolue de la voix dominante.

Deirdre Lashgari remarque d'ailleurs que « [...] the constructive discourse of conflict becomes possible when polyvocal discourse interrupts the dominant monologue. The dialogic process is inherently confrontive, exposing discrepancies, contradictions, rifts²³ ».

En effet, le récit, construit à partir d'une multiplicité textuelle grâce aux subversions narratives, déconstruit le discours dominant du père.

La brèche ouverte par la fiction est due à l'écriture et à la réécriture, et les deux sont construites par cette mémoire traumatique omniprésente. Une des manifestations de la liberté que permet la fiction est une mise à mort du sujet – de la narratrice –, qui, bien que temporaire et réversible, a pour but d'extraire les traces de violence du père dont elle aurait hérité : « Le vieux soi opiniâtre n'aima pas trop mourir par un soir de février » (CS, p. 112). En se faisant violence symboliquement, elle empêche la figure du père d'accomplir ce qu'il lui avait promis : « *Un jour je vais te tuer* » (CS, p. 50). La violence est refusée, réfutée, transformée par le langage. Cette émancipation du sujet par la mise en récit de l'événement, à partir de sa mémoire, culmine à la toute fin du roman. La narratrice se reconstruit en tant que sujet, pour ensuite commettre un acte d'ultime destruction : « Piquet et tête bêchée tes os s'effritent papa sous la pelle à grenaille. J'ai foutu le feu au jardin : cette année nous aurons un magnifique mois de juin » (CS, p. 127). Des funérailles sans cérémonie, le personnage enterre et brûle l'espace symbolique où elle a enterré la mémoire de son père. La phrase répétée maintes fois au fil des fragments est à nouveau transformée, cette fois pour clore le texte. En écrivant le verbe avoir au futur simple, la narratrice pose le point final qui ouvre vers un avenir. Son contrôle du récit dépasse alors la mémoire traumatique, il lui « permet de faire bouger les scènes figées en [elle], de les décloisonner et, donc, de surmonter la répétition traumatique²⁴ ».

²⁰ Marie-Pier Lafontaine, *op. cit.*, p. 63.

²¹ Michèle Gaudreau, « Violence et identité dans Les mouffettes d'Atropos et Le cri du sablier de Chloé Delaume », *Les Cahiers de L'IREF*, coll. « Tremplin », n°2, 2011, p. 53.

²² « Sur sa joue gauche l'enfant reçu fragment cervelle », Chloé Delaume, *op. cit.*, p. 19.

²³ Deirdre Lashgari, *Violence, Silence, and Anger: Women's Writing as Transgression*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1995, p. 3. « La construction d'un discours de conflit devient possible quand le discours polyphonique interrompt le monologue dominant. Le processus dialogique est intrinsèquement confrontant puisqu'il expose les disparités, les contradictions, les ruptures. » (Ma traduction)

²⁴ Marie-Pier Lafontaine, *op. cit.*, p. 63-64.

Ce qu’accomplit alors la narratrice de Delaume s’inscrit en écho à ce qu’évoquait Roland Barthes en parlant du « dernier mot » : « Tout partenaire d’une scène rêve d’avoir le *dernier mot*. Parler en dernier, “conclure”, c’est donner un destin à tout ce qui s’est dit, c’est maîtriser, posséder [...] ; dans l’espace de la parole, celui qui vient en dernier occupe une place souveraine [...] ²⁵ ». La « scène du discours » entendu par Barthes est en fait une querelle, une passion forçant un discours, voire un combat entre deux amoureux. Cette intimité ne représente évidemment pas le cas

de Delaume, puisqu’elle s’adresse à tout le monde – aux lecteurs, à elle-même et à son père –, mais évoque tout de même la clôture, le désir de triompher dont parle Barthes. Par l’écriture d’un roman, Delaume donne la parole à une narratrice qui peut finalement répondre à l’autre et le vaincre. En tant qu’unique survivante du massacre et de sa mise à mort symbolique opérée par l’écriture, elle seule peut avoir le dernier mot. Sa fiction violente la mémoire traumatique, elle achève le souvenir du père pour enfin « l’acculer au silence, le châtrer de toute parole ²⁶ ». Si, comme l’avance Gervais, l’oubli peut être « un geste qui assure la progression ²⁷ », la surexploitation de la mémoire traumatique par la mise en récit parvient également à le déjouer.

La narratrice peut alors faire taire l’agresseur dans une violence émancipatrice, tout en légitimant ses souffrances et sa parole. Au lieu de condamner le personnage, la mémoire est la source de son histoire, et sa maîtrise lui permet de vivre, d’aller de l’avant.

²⁵ Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 247. L’auteur souligne.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Bertrand Gervais, *La ligne brisée*, op. cit., p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 131.

²⁹ Bertrand Gervais, *La ligne brisée*, op. cit., p. 132.

³⁰ Marie-Pier Lafontaine, op. cit., p. 69

CONCLUSION

En prenant place dans le vécu de la victime, la violence ne crée pas l’oubli. La mémoire traumatique est fondatrice du récit de Delaume. Pour une victime, la violence peut être fondatrice de sa compréhension d’elle-même et de son vécu, mais, dans le cas de l’œuvre *Le cri du sablier*, il est impossible que « l’oubli et le silence en [soient] les dénominateurs communs ²⁸ », puisque l’oubli est refusé à la narratrice, et ce, depuis l’enfance. Sa mère l’empêche d’oublier et travaille son rapport aux mots et au langage. Le silence, à la suite du drame, n’est pas un processus d’oubli actif, mais bien le temps de gestation d’une mémoire à raconter. L’enfant refuse le tabou que sa famille impose et l’entreprise de la parole se poursuit dans les pages du livre. La mise en récit montre également comment la mémoire traumatique s’impose au personnage, qui la rend publique – qui l’expose en dehors d’elle – par un travail du texte de répétition et de fragmentation. Le rapport à la mémoire traumatique est source de création, l’écriture qui en émerge permet de travailler la mémoire à son tour. En subvertissant le langage ainsi que sa propre histoire, et en exploitant les libertés de l’écriture, la narratrice se détruit pour détruire les traces du père en elle. La tension entre la mémoire et l’oubli prend forme par « la force brute du coup ²⁹ » qui fait émerger la réinterprétation du récit de la narratrice traumatisée : « L’écriture du trauma incarne donc une pulsion d’avenir [...] ³⁰ ». L’écriture permet de creuser les nuances d’une mémoire à la fois vive et ambiguë, posée sur des fondations à la fois vives et précaires, et c’est ainsi que la narratrice peut évoquer dans son propre récit un futur que la mémoire ou l’oubli n’auront pas encore saisi. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, <i>Fragments d’un discours amoureux</i> , Paris, Seuil, 1977, 280 p.	Gaudreau, Michèle, « Violence et identité dans <i>Les mouffettes</i> d’Atropos et <i>Le cri du sablier</i> de Chloé Delaume », <i>Les Cahiers de L’IREF</i> , coll. « Tremplin », n°2, 2011, 84 p.	Nassikas, Kostas, « Le trauma et le langage des sens », <i>L’évolution psychiatrique</i> , vol. 68, 2003, p. 199-209, en ligne, < DOI: 10.1016/S0014-3855(03)00022-7 >, consulté le 2 avril 2022.
Caruth, Cathy (dir.), <i>Trauma : explorations in memory</i> , Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 277 p.	Gervais, Bertrand, <i>La ligne brisée</i> , Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essai », 2008, 216 p.	Smith, Sidonie, <i>A poetics on women’s autobiography: marginality and the fictions of self-representation</i> , Bloomington, Indiana University Press, 1987, 211 p.
Delaume, Chloé, <i>Le cri du sablier</i> , Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 127 p.	Lafontaine, Marie-Pier, <i>Armer la rage : pour une littérature de combat</i> , Montréal, Hélotrope, série « K », 2022, 111 p.	
	Lashgari, Deirdre (dir.), <i>Violence, silence, and anger: women’s writing as transgression</i> , Charlottesville, University Press of Virginia, 1995, 351 p.	

Morgan Lajoie

Double fictionnel & ethos d'autrice : Le cas de *Trente* de Marie Darsigny

Il n'est de secret pour personne que la prépondérance des réseaux sociaux dans nos sociétés contemporaines altère notre rapport au monde. Mais s'il s'agit là d'une vérité qui touche tout le monde, elle influence tout particulièrement le rapport de l'auteur·trice avec sa création. En effet, les réseaux sociaux, dans leur usage actuel, brouillent, bouleversent et transforment le rapport à la fiction et, par le fait même, son écriture. Apparaît alors la possibilité d'étudier ces œuvres de fiction en correspondance avec la présence médiatique de leurs auteur·trices. C'est ce que nous proposons de faire ici en prenant comme cas d'étude *Trente* de Marie Darsigny : faire dialoguer l'objet livresque et l'ethos auctorial virtuel.

Dans cette œuvre publiée en 2018 aux Éditions du remue-ménage, l'autrice explore la posture de la littéraire traumatisée, s'inscrivant dans une filiation féminine et féministe. Entre ouvrages théoriques, références littéraires et culture populaire, une pléiade de figures sont convoquées, générant une posture filiale importante qui dépasse le cadre du texte. En effet, pour quiconque étant attentif·ve à l'activité virtuelle de l'autrice, il apparaît évident que l'ethos mis en scène dans l'espace romanesque est réinvesti dans l'espace médiatique, notamment sur Instagram où l'autrice est particulièrement prolifique. Nous souhaitons donc interroger cette posture, du livre jusqu'au virtuel et, ce faisant, tenter de mettre en lumière en quoi cette dernière renouvelle la performance de l'ethos auctorial, mais également les limites entre fiction et réel. Nous verrons donc comment cette manière de convoquer une filiation de femmes « condamnées¹ », doublée d'arguments théoriques féministes, contribue à convaincre le lectorat de la légitimité du sujet traité.

¹ Marie Darsigny, *Trente*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *T* suivi de la page.

CONSTRUIRE L'ETHOS PAR L'INTERTEXTE

Attardons-nous d'abord à cette question de filiation. Dès les premières pages de son récit autofictionnel², la narratrice convoque ses muses littéraires, « nombreuses, mais souvent interchangeables » (*T*, p. 9) dont elle répète les « mots comme des litanies » (*T*, p. 9). Mortes ou déprimées, ces muses forment une « sororité de condamnées » (*T*, p. 9) dont la narratrice se réclame : « je prendrai les voix de celles qui ont su crier avant moi des refrains que je connais par cœur pour bien m'ancrer dans la continuité de l'expression d'une souffrance mille fois vécue par d'autres que moi » (*T*, p. 16). Darsigny, à travers la voix de sa narratrice – nous verrons plus tard en quoi la distinction entre cette voix et l'identité de l'autrice est brouillée – avoue ainsi ne rien écrire de nouveau. « Si ce n'est pas Elizabeth [Wurtel], alors c'est Nelly [Arcan] ou Marie-Sissi [Labrèche] » (*T*, p. 9) qui l'ont écrit avant elle. Dès lors, le désir de l'autrice apparaît clairement : adopter une posture filiale, tant dans l'expression de la souffrance au féminin que dans l'héritage théorique féministe. Outre ses muses, Darsigny cite également une importante quantité d'ouvrages féministes consacrés ; de *SCUM Manifesto* à *The Feminist Girl Theory*, l'apport théo-intertextualité a tout lieu d'être, puisqu'elle permet à l'autrice de performer l'ethos au sens où Dominique Maingueneau l'entend, c'est-à-dire comme moyen de persuasion intrinsèque à la scène d'énonciation. Si la façon dont on construit son discours, à donner une image de soi capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance³, alors l'ethos convoqué dans *Trente* apparaît comme une stratégie discursive nécessaire pour convaincre le lectorat de son projet et de la légitimité de son discours. Rappelons que « l'écriture des femmes qui utilisent leurs expériences personnelles [est] souvent criblée d'insultes, qualifiée de " *full of self-pity, self-absorbed, whiny, self-indulgent, LiveJournal-esque, annoying*" » (*T*, p. 96). *Trente*, dont l'intention est précisément d'aborder la légitimité des récits mettant en scène la souffrance féminine, nécessite donc une posture énonciatrice particulière qui permette une image cohérente à son propos. Cette posture ou cet ethos est celui d'une narratrice s'inscrivant en filiation avec ses prédécesseuses, donnant ainsi le poids de la tradition et de la sororité à son entreprise.

² Ainsi que le mentionne Darsigny en entrevue, *Trente* est difficilement classable ; publicisé comme roman, mais présenté comme récit sur sa quatrième de couverture, le livre comporte aussi des éléments autofictionnels, flirte avec la confession, mais aussi l'essai, tout en adoptant la forme d'un journal intime (Darsigny à l'émission « Libraire de force », 2018).

³ Dominique Maingueneau, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. Version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'ethos » », *Pratiques*, numéro 113-114, 2002, p. 1.

Voyons maintenant comment cette posture s'articule dans le texte. Tel que mentionné plus tôt, les noms d'Arcan, de Labrèche et de Wurtel ne cessent d'être invoqués ; la narratrice les appelle même par leurs prénoms, renforçant ainsi le lien sororal qu'elle entretient avec ces autrices. À ces trois muses s'ajoute Angelina Jolie qui, bien qu'il ne s'agisse pas d'une écrivaine, s'inscrit dans la lignée des condamnées. La filiation outrepassé ici le cadre de la littérature et vient chevaucher la culture populaire, se concentrant véritablement sur la souffrance partagée par ces femmes : dépendances, dépression, automutilation, tout y passe. Cette superposition de l'héritage littéraire et de la culture populaire façonne le récit. Elle provoque ainsi un aplatissement des registres où nul ne n'apparaît plus légitime que l'autre. Ce faisant, les références populaires corroborent le propos du livre. Il s'agit ici de restituer une part de légitimité à ce qui peut être perçu comme dérisoire et inférieur puisque généralement associé au genre féminin. Darsigny joue ainsi des codes en faisant se côtoyer, sur une même page, l'émission *Oprah*, une référence universitaire à Sara Ahmed et les tweets de Cat Marnell (*T*, p. 44).

Cependant, c'est certainement l'intertextualité renvoyant à l'œuvre d'Arcan qui nous apparaît la plus significative. L'autrice de *Putain* est d'abord mentionnée lorsque la narratrice justifie l'écriture de son journal.

C'est le souhait de mourir avant d'atteindre les trente ans qui la motive, une ambition qu'elle partage avec Arcan : « [Nelly Arcan] en parle ouvertement dans *Folle*, c'est là, noir sur blanc » (*T*, p. 17).

La narratrice poursuit en spécifiant que l'idée lui est venue bien avant sa lecture de *Folle*. Or, l'intertexte demeure évident, d'autant plus qu'il est amplifié par une seconde mention du roman.

« Il est bien évident que je suis folle, *Folle* comme toi » (*T*, p. 53), dit la narratrice à l'égard de sa muse tandis qu'elle déambule au Salon du livre, invoquant la morte. Darsigny use ici de la logique de réappropriation dont elle traite dans la partie essai de son mémoire afin de reprendre l'insulte et y restituer une force.

Darsigny explique : « provenant de la théorie queer, l'appropriation du stigmaté est un moyen de rire des oppresseurs, de jouer avec l'injure pour la transformer en fierté ou en banalité » (*T*, p. 76).

Cette force et cette fierté renforcent par ailleurs la sororité qui émane de la filiation qu'elle tisse. La folie fait ainsi partie de l'ethos qu'elle tente d'incarner. Mais elle n'en demeure pas moins une performance, et la narratrice laisse clairement entendre son désir de faire spectacle :

« c'est mon excuse pour cheminer pas à pas sous les néons qui sont mes propres projecteurs » (*T*, p. 53). La mention des projecteurs nous informe sur la performativité de la folie, thème qui sera reconduit à maintes reprises.

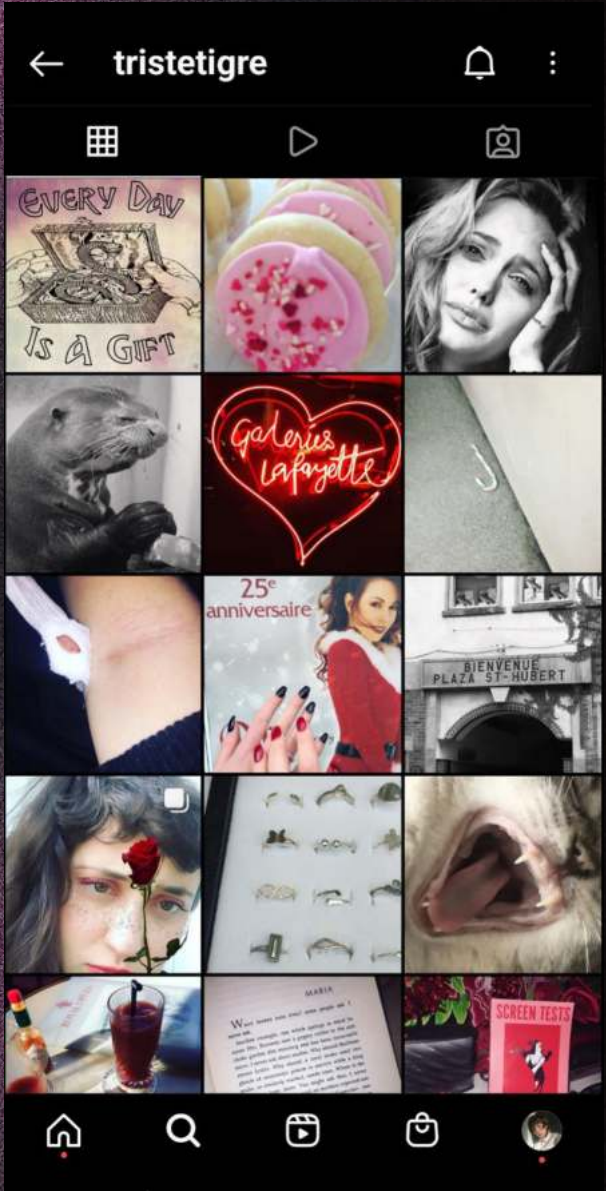
Semblablement, Darsigny écrit qu'elle est « un peu actrice et [...] performe ses propres mots », car plus elle « joue la comédie plus [elle se] détache de [ses] secrets » (*T*, p. 68). C'est qu'elle est « exhibitionniste de nature » et « aime mieux jouer que [se] cacher » (*T*, p. 69).

L'ethos s'affiche alors comme performance, ce qui fait apparaître la question du jeu, qui elle-même nous mènera plus tard à celle du mensonge et de l'autofiction. En plus de se réclamer de la folie d'Arcan, la narratrice de *Trente* emprunte à sa sœur littéraire le style litanique de son écriture, composée de longues phrases, comme des plaintes s'étirant à l'infini.

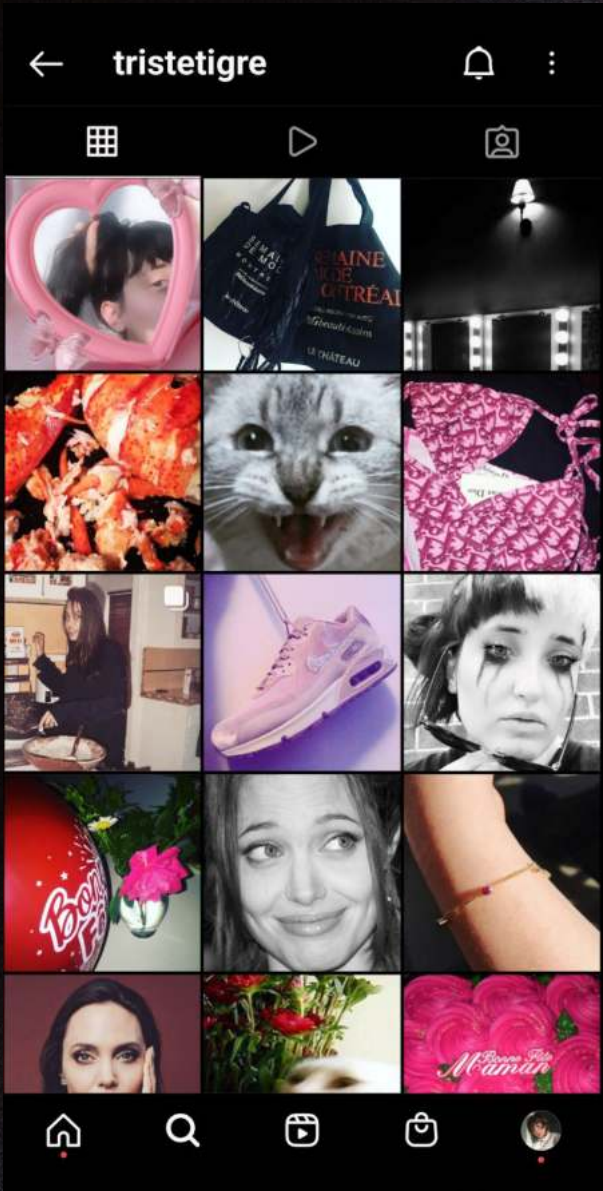
Tout comme le style de l'écriture, la forme du livre, soit un journal intime s'échelonnant sur une année complète, n'est pas anodine. Comme le remarque Patricia Smart, les journaux intimes relèvent, en quelque sorte, d'une tradition, sorte de passage obligé dans l'histoire de l'écriture féminine au Québec : « c'est dans les journaux de jeunes filles, dont la vogue débute avec l'arrivée du romantisme au Québec durant la décennie 1860-1870, que le moi individuel commence à trouver une expression écrite⁴ ». C'est donc à partir de ce moment de l'histoire littéraire que la femme qui écrit commence à incarner un « moi autonome⁵ ». Il apparaît tout à fait justifié pour Darsigny d'adopter ici la forme du journal, s'inscrivant par le fait même dans cette tradition du moi féminin revendicateur de son autonomie. Tout en poursuivant cette idée de filiation, la forme accentue la dimension intime du texte. Elle lui concède ainsi toutes les caractéristiques pour déplaire aux mauvaises langues qui réduisent l'écriture de la souffrance au féminin à un acte narcissique. Darsigny, ce faisant, use encore de cette logique de réappropriation, et ce jusque dans la forme de son récit.

⁴ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, p. 174.

⁵ *Idem.*



Darsigny, Marie, [page d'accueil du profil], Instagram, 27 avril 2022, en ligne, <<https://www.instagram.com/tristetigre/>>, consulté le 27 avril 2022.



LA PERFORMANCE DU DOUBLE :

ROMANESQUE, MAIS AUSSI VIRTUELLE

Comme nous avons tenté de l’esquisser, l’ethos en tant que stratégie discursive semble intrinsèquement lié à l’intertextualité qui se déploie dans *Trente*. Or, l’ethos rejoint également la question de l’autofiction. Tel que l’explique l’autrice à l’émission *Libraire de force*, le récit comporte une part autofictionnelle qui bénéficie à l’entreprise du livre⁶. Puisqu’il s’agit pour Darsigny de défendre la mise en fiction de la souffrance féminine, il apparaît logique qu’elle aille puiser à même ses propres expériences de vie. Ce faisant, la narratrice devient une sorte de double de l’autrice ; un alter ego mettant en scène certains fragments de son identité, de manière à les amplifier, les approfondir, les romancer. C’est ce double qui emprunte à Arcan sa folie et le discours de ses « sœurs de douleurs » (*T*, p. 147). Ainsi, cette narratrice imaginée par Darsigny rejoint la définition de Bertrand Gervais en ce qui a trait à la notion du double. Lorsqu’il s’agit « d’une identité qui fait écran⁷ », l’auteur souligne également que « le double [est] souvent le catalyseur d’une crise⁸ ». Il va sans dire que Darsigny, qui a désormais passé les trente ans, n’est pas seulement une femme déprimée ayant souffert de dépendances ; elle n’est pas *que* la *Folle* qu’elle prétend être dans son processus de réappropriation de l’invective, mais aussi « la somme de [ses] paraître⁹ ». Cependant, l’usage d’un double autofictionnel servant à catalyser la crise apparaît être un choix tout à fait conséquent puisqu’il participe de la stratégie de construction du discours, et permet, ultimement, de convaincre cet auditoire mentionné par Maingueneau. Le double et sa posture énonciatrice rejoignent ainsi les propos de Gervais lorsqu’il souligne que « le double n’est plus un jeu savant, lié à une pratique d’écriture, mais une modalité de communication et de présentation de soi¹⁰ ».

Ce double nous intéresse tout particulièrement puisqu’il dépasse les limites du texte. En effet, l’ethos de l’autrice, la posture de « littéraire traumatisée » (*T*, p. 126) s’inscrivant dans une filiation féminine se poursuit dans l’espace médiatique. Nous relevons une continuité entre le discours, les manières dont ce dernier s’articule dans *Trente* et la présence de l’autrice sur les réseaux sociaux. Particulièrement active sur Instagram, cette permanence de l’ethos se fait d’abord remarquer par le nom d’utilisateur : @tristetigre. D’emblée, Darsigny nous renvoie à l’image de la femme blessée, triste, et à ce point déprimée que cette souffrance définit jusqu’au nom de l’avatar qu’elle incarne dans le monde virtuel. Le symbole du tigre, quant à lui, pourrait renvoyer à la colère : colère en l’occurrence féminine, pour avoir été jugée illégitime et avoir été tassée de l’histoire littéraire. La description de son profil est elle aussi éclairante en ce qu’elle revoie à l’hypersensibilité abordée dans *Trente* sous la marque d’une fragilité aiguë qui se porte « comme un signe sur [son] front » (*T*, p. 67). Son « *I am aware of evildoing* » réaffirme son rôle de femme décalée, de folle, voire de méchante (au sens d’antagoniste). Un rôle qui fait écho non seulement à la narratrice de *Trente*, mais aussi au personnage joué par Angelina Jolie dans le film *Girl, Interrupted* (*T*, p. 38). La filiation est donc réinvestie jusque dans les mots choisis pour présenter son profil. Ce choix est tout sauf anodin, puisque la description agit de cadre au profil Instagram, un peu à l’instar de l’incipit dans le texte littéraire, c’est-à-dire qu’il donne le ton, informe de ce qui est à venir, agit en tant que porte d’entrée dans la fiction... ou dans la performance.

⁶ Maxime Nadeau et Camille Tiffoli, « Libraire de force », CIBL 101,5, [enregistrement sonore], Montréal, 21 septembre 2018, en ligne, <https://www.mixcloud.com/CIBL_LibraireDeForce/013-libraire-de-force-2018-09-21-cibl-1015-montreal/>, consulté le 15 mars 2022.

⁷ Bertrand Gervais, « Formes contemporaines de l’identité », *Québec français*, numéro 173, 2014, p. 51.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

Cette performance se poursuit dans l'esthétique des publications : nous retrouvons les caractéristiques usuelles de la *radical softness*, c'est-à-dire un jeu créé « avec les codes de la féminité, les détournant ou les exagérant pour en faire subversion¹¹ ». Si Darsigny convoque la théorie de la *radical softness* pour légitimer l'apparente vulnérabilité de son récit et de celui de ses muses (*T*, p. 67), elle semble aussi en reproduire les codes esthétiques dans l'espace virtuel. Ainsi, maintes publications représentent des images « féminines, avec une douceur parfois morbide, défiant le capitalisme et/ou le patriarcat¹² ». C'est également l'esthétique dont se réclament la couverture et les images qui accompagnent le récit à même le livre.

Nous retrouvons cette même construction esthétique sur le site personnel de l'autrice ainsi que sur son compte Twitter. Le premier la présente comme une « femme fantôme », réaffirmant à la fois l'importance de son identité de femme, mais aussi de condamnée, l'étiquette fantôme évoquant la posture de l'écrivaine maudite et de la morte. Le nom d'utilisateur de son compte Twitter joue sur le même plan. Le @mariedarksigny tourne au calembour l'apparente noirceur des sujets de prédilection de l'autrice tout en rappelant ce passage du livre :

J'ai lu dans un article scientifique que des chercheurs ont découvert une couleur plus noire que le noir, un super-noir, alors je me suis dit : COOL ILS ONT TROUVÉ MON ÂME, un noir qui n'a pas de texture, qui absorbe tout et qui ne réfléchit rien, qui ne réfléchit à rien, qui ne réfléchit même pas avant d'agir, comme moi [...] (*T*, p. 34)

Outre les publications rappelant l'esthétique de la *radical softness*, Darsigny use aussi de sa présence médiatique à des fins politiques. Comme c'est le cas dans *Trente*, plusieurs de ses *stories* abordent des enjeux féministes. Enfin, le partage de *memes* en *stories* Instagram, où l'actrice Angelina Jolie est régulièrement convoquée (tout autant que dans ses publications Twitter et Instagram), fait également écho aux figures que nous retrouvons dans *Trente*. Parmi ces *memes*, certains adressent aussi la sobriété de l'autrice avec une touche d'humour propre au format.

Il est intéressant de relever que le récit lui-même pointe vers cette convergence, notamment à travers de son intermédialité. Les références à Twitter et l'emploi d'images, elles aussi empreintes de l'esthétique de la *radical softness*, renvoient au compte Instagram de Darsigny. Ce faisant, l'autrice invite son lectorat à sortir du livre pour constater comment la fiction se poursuit sur le web, mais aussi de quelle manière les frontières en sont brouillées, rappelant à la fois l'intelligence et les limites de la mise en scène. Nous retrouvons ici ce jeu dont parlait Gervais qui favorise « un brouillage de plus en plus important des limites de la fiction, processus qui est au cœur même de la culture de l'écran¹³ ». Il va sans dire que, aussi bien dans le cas du livre que pour la présence médiatique, ce double constitue une image finement travaillée, une mise en scène. Le spectacle dont nous informe le texte est donc toujours en actualisation, corroborant la théorie de Gervais :

Si la réalité est une construction sociale, l'imaginaire contemporain nous en offre une version élaborée sur la base d'un spectacle permanent, d'une médiatisation où l'image s'impose comme valeur fondamentale et où l'identité est un jeu, qui déborde l'opposition habituelle établie entre le soi et le même, pour s'ancrer dans la dynamique d'une identité processus¹⁴.

¹¹ Meg Zulch, « Radical softness. La féminité subversive », *Artichaut Magazine*, 2016, en ligne, <<http://artichautmag.com/radical-softness/?fbclid=IwAR19tdkb4kHCcPaku09J0pc8sRIImCILIAnS-BMQ-2kaoYJUxQF-tAxmyfM>>, consulté le 22 avril 2022.

¹² Meg Zulch, « Radical softness. La féminité subversive », *op. cit.*

¹³ Bertrand Gervais, « Formes contemporaines de l'identité », *op. cit.*, p. 52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

Le livre, par ailleurs, ne cesse de nous informer sur cette posture fictive et sur la mise en scène qui s’y cache : « je mens sans arrêt » (*T*, p. 45), nous avertit la narratrice. La question du jeu nous est elle-même annoncée lorsque la narratrice confie que le « besoin de scénarios » (*T*, p. 39) et le désir d’être regardée organisent sa vie depuis l’enfance. Enfant, elle prenait part à ce jeu : « J’imaginais que j’étais observée par un être supérieur imaginaire, je me disais que si mes actions étaient surveillées, ça voulait dire que je n’avais pas droit à l’erreur » (*T*, p. 39). Puis, dans sa vie adulte : « Même aujourd’hui, je continue à jouer à ce jeu, d’agir pour quelqu’un d’autre que moi, d’agir pour quelqu’un ou quelque chose qui justifiera mes actions » (*T*, p. 39). Pourrions-nous supposer que c’est ce même désir qui motive la mise en scène du soi, du double fictif, tant dans l’espace livresque que médiatique ? Oui, si l’on se fie aux intentions de la narratrice telles qu’elle les donne à voir : « Je veux (ré)écrire ma vie pour avoir un peu de contrôle » (*T*, p. 106). Le livre devient alors un espace à investir pour revendiquer son autonomie – rien de proprement nouveau ici, cette approche rappelle celle de la filiation dont Darsigny se réclame. Or, comme l’ethos déborde du roman pour investir les réseaux sociaux, il s’agit d’un parfait exemple d’identité-flux telle que définie par Gervais. L’espace médiatique devient donc lui aussi une fiction, extension de celle initiée dans le livre, et vice versa.

Celle qui se dit exhibitionniste de nature ressent conséquemment le besoin de se confesser : « Car c’est dans les aveux que la forme de l’autre se révèle [...] la forme de notre existence » (*T*, p. 59). Ces propos de la narratrice ne sont pas sans rappeler ceux de David Bélanger sur l’autofiction : « ces œuvres flirtent avec le fantasme de l’intime, du personnel et de l’authentique pour mieux tirer le lecteur vers le romanesque¹⁵ ». Ainsi le lectorat, mais aussi l’usager-gère des réseaux sociaux, est mystifié-e : « L’auteur n’a qu’à faire apparaître un approximatif jumeau dans les pages de son texte [ou de toute autre fiction] pour qu’on l’y croie en pleine confession¹⁶ ». La continuité entre l’ethos livresque et l’ethos médiatique de l’autrice a pour effet de rendre cette approximative jumelle d’autant plus convaincante. Mais « il n’y a pas d’aveux sans mensonges » (*T*, p. 60), écrit Darsigny, ce qui nous porte à croire qu’une part de performance subsiste parmi ses « confessions pseudo-salutaires, [ses] aveux littéraires » (*T*, p. 58) ainsi que dans sa persona virtuelle.

Il s’agit donc bel et bien ici d’un spectacle permanent, où l’identité est non seulement un jeu actif, mais où l’autrice peut aussi se (re)dire, elle et sa sororité de condamnées. Jeu de vulnérabilité, de folie réappropriée, qui sert une visée féministe et politique. Rappelons que Darsigny a pour objectif de renverser le *statu quo* : « Écrire la souffrance est un choix politique qui ouvre le terrain à la résistance politique aux systèmes d’oppression¹⁷ » écrite-elle, dans la partie essayistique de son mémoire, dont *Trente* est le versant création. La mise en scène du double outre-passe donc le simple jeu puisqu’elle devient une arme de résistance féministe travaillant sur deux plans à la fois, livresque et virtuel. Ainsi, Darsigny nous rappelle tout le potentiel subversif de la fiction, mais aussi de l’autofiction, et plus particulièrement celle signée de femmes qui ont été et demeurent jugées illégitimes. Un constat émerge alors ; que l’autofiction prenne place entre les pages d’un roman ou sur nos écrans, il faut faire attention aux apparences, car ce n’est pas parce qu’elle se pare de rose bonbon qu’elle n’en est pas moins revendicatrice et radicale. ♦

BIBLIOGRAPHIE / MÉDIAGRAPHIE

Bélanger, David, « Des miroirs déformants. Le double autofictif dans la littérature québécoise contemporaine », *Québec français*, numéro 173, 2014, p. 41-43.

Darsigny, Marie, *Trente*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, 146 p.

Darsigny, Marie, *Trente suivi de l’écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe*, Université du Québec à Montréal, 2018, 124 p., en ligne <<https://archipel.uqam.ca/11456/1/M15504.pdf>>, consulté le 15 mars 2022.

Darsigny, Marie, [page d’accueil du profil], Instagram, 27 avril 2022, en ligne, <<https://www.instagram.com/tristetigre/>>, consulté le 27 avril 2022.

Gervais, Bertrand, « Formes contemporaines de l’identité », *Québec français*, numéro 173, 2014, p. 51-52.

Maingueneau, Dominique, « L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours. Version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d’ethos » », *Pratiques* numéro 113-114, 2002, en ligne, <<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>>, consulté le 10 avril 2022.

Nadeau, Maxime et Tiffoli, Camille, « Libraire de force », CIBL 101,5, [enregistrement sonore], Montréal, 21 septembre 2018, en ligne, <https://www.mixcloud.com/CIBL_Libraire-DeForce/013-libraire-de-force-2018-09-21-cibl-1015-monreal/>, consulté le 15 mars 2022.

Smart, Patricia, *De Marie de l’Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l’écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, 430 p.

Zulch, Meg, « Radical softness. La féminité subversive », *Artichaut Magazine*, 2016, en ligne, <<http://artichautmag.com/radical-softness/?fbclid=IwAR19t-dkb4kHCcPaku09J0pc8sRImM-CILIAAnS-BMQ2kaoYJUlxQF-tAx-myfM>>, consulté le 22 avril 2022.

¹⁵ David Bélanger, « Des miroirs déformants. Le double autofictif dans la littérature québécoise contemporaine », *Québec français*, numéro 173, 2014, p. 42.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Darsigny, Marie, *Trente suivi de l’écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe*, Université du Québec à Montréal, 2018, p. 111, en ligne <<https://archipel.uqam.ca/11456/1/M15504.pdf>>, consulté le 15 mars 2022.

Audrée Lapointe

Butch Trouble (Une exploration de l'exclusion discursive des lesbiennes butch par les féministes essentialistes)

— Je pense que c'est parce qu'elles ont tracé une ligne : les femmes d'un côté et les hommes de l'autre. Les femmes qui, selon elles, ressemblent à des hommes sont l'ennemi. Et les femmes comme moi couchent avec l'ennemi. On est trop féminines à leur goût. [...]

— Attends un peu... On est trop masculines et vous êtes trop féminines ? Qu'est-ce que c'est que ce bordel ? Qu'est-ce qu'il faut qu'on fasse alors ? Prendre un mètre et mesurer pile-poil le milieu avec l'index ?

Stone Butch Blues, Leslie Feinberg,
2021 [1993], p. 217-218.

Le roman de Feinberg, une autofiction américaine publiée en 1993, raconte l'histoire de Jess Goldberg qui, depuis son enfance passée dans la ville de Buffalo des années 1950, ne correspond pas au genre féminin qui lui a été imposé à la naissance. Au fil du roman, Jess visite les bars gais de la ville et découvre l'existence d'une expression de genre typiquement lesbien, la butch, ou la lesbienne « masculine ».

Jess apprend à être butch pendant plusieurs années, avec l'aide d'une communauté queer et solide malgré les attaques extérieures (venant de la police, de la population générale et des patrons d'usine) et intérieures (disputes intercommunautaires fondées sur des différences d'opinions et sur des a priori). On rencontre l'une de ces dernières dans le passage cité ci-dessus, qui se déroule peu après la première *Gay Pride* de New York, soit en 1970. Jess, maintenant adulte et s'identifiant totalement à l'identité de butch, converse avec son amante fem (la contrepartie de la butch, c'est-à-dire une lesbienne « féminine¹ »), Theresa, sur la vision du lesbianisme perpétuée par les lesbiennes féministes des mouvements universitaires qu'elle fréquente.

Le passage de *Stone Butch Blues* illustre avec brio les frontières ambiguës entre le genre lesbien butch et celui des hommes transgenres. J'ai aussi décidé de le mettre en introduction parce qu'il résume parfaitement l'enjeu social qui nous intéresse, à savoir la façon dont la lesbienne butch est expulsée des discours féministes essentialistes. Cette expulsion, qui devient une invisibilisation, sera présentée en trois « actes ». D'abord, une problématisation du sujet s'impose, ce que je ferai en présentant la butch dans son contexte culturel lesbien. Ensuite, afin d'expliquer en quoi les discours participent à l'invisibilisation de la lesbienne butch, j'entrerai en dialogue avec le texte « Critically Queer » de Judith Butler, publié en 1993. Finalement, dans le but de voir comment les personnes concernées théorisent leur exclusion, j'explorerai, en premier, le huitième chapitre de *Sexpolitique*, « Le silence des butchs », écrit par Sam Bourcier, sociologue français qui, en 2005, offrait une critique de l'exclusion discursive des butchs par certains féminismes essentialistes, et en second, le texte de l'anthropologue américaine Esther Newton *Le mythe de la lesbienne masculine : Radclyffe Hall et la Nouvelle Femme*, publié en 1984. Ces textes permettront une meilleure compréhension du sujet grâce à la façon dont ils l'abordent, à savoir l'étude culturelle pour Bourcier, et historique pour Newton.

¹ Pour plus d'information sur l'histoire lesbienne des États-Unis, voir Madeline D. Davis & Elizabeth Lapovsky Kennedy, *Boots of leather, slippers of gold: the history of a lesbian community*, New York, Routledge, 1993, 434 p.

PROLOGUE :
« HERSTORY » DE LA LESBIENNE BUTCH

Avant toute chose, il est important d'expliquer ce que veut dire « butch », dans son contexte lesbien. L'anthropologue américaine Gayle Rubin, affirme dans une réflexion sur les identités de genres propres aux communautés lesbiennes² que « butch³ ». Plus simplement, « butch » est un terme qui décrit une lesbienne, souvent venue des classes ouvrières, qui se réapproprie des traits traditionnellement masculins, comme le style vestimentaire, l'apparence physique, les comportements et manières. Les raisons de cette réappropriation sont subjectives, allant de la simple préférence à l'affirmation de son lesbianisme, en passant par la praticité quotidienne ou le confort qu'offrent les masculinités. Comme beaucoup de catégories de genre, la « butch-itude » (mot-valise croisant « butch » et « attitude ») ne peut pas être décrite comme un monolithe. Ce qui sera masculin pour une butch ne le sera pas nécessairement pour une autre, ce qui donne au terme un rôle de parapluie recouvrant une énorme variété de masculinités lesbiennes.

Il faut toutefois faire attention : ce ne sont pas toutes les lesbiennes masculines qui se disent butchs. L'autrice et illus-

tratrice de la bande dessinée *Dykes to Watch Out For*, Alison Bechdel, en est un bon exemple. Pourtant, lors d'une entrevue pour *T Magazine* qui, en 2020, avait réuni 22 artistes butchs pour parler de leur influence dans le monde des arts, Bechdel avoue ne pas se sentir « assez » butch pour pouvoir utiliser le terme pour se définir parce qu'il porte, selon elle, un symbolisme, une aura d'authenticité qu'elle ne pense pas dégager⁴. Dans la même entrevue, Kimberly Peirce, réalisatrice du film oscarisé *Boys Don't Cry* (1999), explique pourquoi les butchs portaient des vêtements masculins malgré les risques d'emprisonnement (puisqu'il était illégal, aux États-Unis et au Canada, de porter plus de trois pièces de vêtements n'appartenant pas à son sexe de naissance⁵), d'agressions (policières et civiles, verbales et physiques), ou de meurtres : « *Because it's who you are, because you have to do it, because it turns you on, because it turns your girlfriend on, because it's how you bond with your friends, and it's just, like, it's a world and it's a culture* »⁶. On comprend donc, à l'aide de ces deux témoignages, que l'imaginaire de la butch s'est construit sur sa volonté d'afficher son existence, son identité et sa sexualité. Le dernier aspect, le plus important, de la lesbienne butch : elle ne veut pas, contrairement à ce que pensent certain·e·s, être ou imiter un homme, ce qui nous mène au sujet suivant.

² Voir Gayle Rubin, « Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender and Boundaries », dans Joan Nestle (dir.) *The Persistent Desire*, Boston, Alyson, 1992, p. 466-482.

³ Gayle Rubin, « Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender and Boundaries », *Deviations: A Gayle Rubin Reader*, Durham, Duke University Press, 2011 [1992], p. 242.

⁴ Alison Bechdel dans Kerry Menders, « The Butches and Studs Who've Defied the Male Gaze and Redefined Culture », *T Magazine*, 13 avril 2020, en ligne.

⁵ Hugh Ryan, « How Dressing in Drag Was Labeled a Crime in the 20th Century », *History*, 25 juin 2019, en ligne.

⁶ Kimberly Pierce dans Caroline Berler « The Renegades », *New York Time, T Magazine Short Film*, 26 avril 2020, 5:32 – 5:45, en ligne.

La délégitimation des lesbiennes butchs est un thème récurrent dans les œuvres qu’elles produisent. Par exemple, dans le fanzine *Butch*, produit par les artistes Rizzo Boring, CéCé et SamSam et mis en ligne en 2016, une grande partie des anecdotes partagées ont rapport avec la remise en cause de leur identité, non pas faite par les personnes concernées, mais par des personnages extérieurs, comme des ami·e·s, des membres de la famille ou des inconnu·e·s dans la rue. Une phrase revient souvent : « Oh mais moi, si je voulais sortir avec une femme ce serait pour être avec une vraie fâme, pas comme toi⁷ ». De même, le passage de *Stone Butch Blues* ouvrant ce texte mentionne que des lesbiennes du groupe féministe universitaire que fréquente Theresa considèrent que « les femmes qui, selon elles, ressemblent à des hommes sont l’en-nemi⁸ ». Ce genre de discours appartient au mouvement du féminisme essentialiste, qui consi-dère que la femme est différente de l’homme par sa « nature » (com-prendre « par ses organes génitaux »), ce qui pousse les féministes essentia-listes à exclure tout ce qui est associé aux hommes, dont la masculinité.

Ainsi, les butchs sont vues comme de « fausses » femmes qui vou-draient reproduire l’oppression masculine dans les milieux féminins. Dans *Se dire lesbienne*, recherche publiée en 2010 traitant de la sub-jectivité lesbienne (c’est-à-dire les façons de se dire, se penser et se faire lesbienne), la sociologue française Natacha Chetcuti-Osorovitz révèle que le quart du groupe de femmes interrogées (lesbiennes des classes moyennes françaises, âgées de 30 à 50 ans) concep-tualise le lesbianisme comme la continuation de la « catégorie » de femme. Pour cette partie du corpus, se dire lesbienne passait par l’attraction de la « nature » des femmes, leur féminité⁹. Dans cette définition du lesbianisme, la butch est impensable, puisqu’elle ne performe pas son essence de femme, mais bien celle de l’homme, d’où son exclusion de la définition du lesbianisme et son inclusion dans la catégorie d’homme.

C’est par ce genre de discours que la lesbienne butch se voit invisibilisée et invalidée, tendance présente dès les années 1880, alors que les discours médicaux et sexologiques excluent les lesbiennes de la « catégorie » de femme avec la théorie de l’inversion sexuelle. Cette théorie avançait que les personnes désirant sexuellement les membres de son sexe étaient nées avec une psyché sexuellement invertie : les femmes attirées par les femmes avaient l’esprit d’un homme, vice-versa¹⁰. L’inversion sexuelle était le discours dominant de l’époque, depuis que le psychiatre allemand Richard von Krafft-Ebing avait élaboré une échelle de quatre états d’inversions sexuelles chez les femmes, allant de la moins à la plus invertie, dans le but de séparer les « vraies » femmes des hommes au corps féminin¹¹. L’académiste américain·e Jack Halberstam explore en 1998 les multiples formes de mascu-linités féminines dans son ouvrage *Female Masculinity*, dont le troisième chapitre est dédié aux discours de l’inversion sexuelle. Ici y souligne l’importance du discours de Krafft-Ebing dans la recherche du médecin britannique Havelock Ellis *Sexual Inversion in Women*, publiée en 1895. Ellis, dans le but de créer un clivage total entre l’invertie congénitale (la plus masculine) et les autres femmes, déclare qu’elle avait une physionomie plus masculine, une preuve physique de leur statut psychique d’homme, une essence¹². On retrouve donc, dès le début de la pathologisation de la lesbienne, un discours essentialiste qui niait la féminité de celle-ci. Comme il s’agissait du discours le plus populaire de l’époque, la lesbienne se l’est réapproprié pour se rendre plus visible, mouvement discursif qui rappelle celui du terme « queer », présenté par Judith Butler dans son texte « Critically Queer ».

⁷ SamSam, « Sale butch et fière de l’être » dans Rizzo Boring, SamSam et CeCe, *Butch*, 2016, p. 5.

⁸ Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues*, Paris, Hystériques & AssociéEs, 2021 [1993], p. 217.

⁹ Natacha Chetcuti-Osorovitz, *Se dire lesbienne : Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 81-82.

¹⁰ Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex vol. II : Sexual Inversion*, Philadelphia, F. A. Davis, 1927, 391 p.

¹¹ Richard Von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Paris, Georges Carré, 1895, p. 294.

¹² Jack Halberstam, « John Radclyffe Hall and the Discourse of Inversion », *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 76.

ACTE I:
CRITICALLY MASCULINE

Philosophe universitaire et militant·e d'origine juive, Judith Butler est, depuis la publication de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, en 1990, une figure incontournable des théories queers et féministes, qu'iel approche de façon critique et subversive, largement inspirée par la *french theory* et le *french feminism*. Le but de son approche n'est pas d'opposer les théories queers et les théories féministes, mais de les pousser vers une remise en question qui leur permettra de dépasser l'influence des discours cis-hétéronormatifs de leurs principes fondamentaux.

L'analyse de Butler, « Critically Queer », a été inspirée par le contexte social des États-Unis au début des années 1990. Alors que l'homophobie est de plus en plus présente, attribuable à la démonisation de la sexualité, héritage des *sex wars* des féministes des années 1970 et de l'épidémie de SIDA qui atteint la population homosexuelle en grand nombre, la signification du terme « queer » se renverse et devient un cri de ralliement activiste en réponse, entre autres, aux mauvais traitements du gouvernement et de la population générale envers les personnes LGBT¹³. C'est dans ce contexte que Butler écrit « Critically Queer », dont le but est d'analyser, d'un point de vue linguistique et critique, la force performative du mot « queer ». Dans son contexte linguistique, la force performative¹⁴ se trouve dans des affirmations qui, parce qu'elles répètent et citent des discours dominants, deviennent réalité. C'est ce qui est arrivé avec le terme « queer », qui jouait le rôle de régulateur des normes sexuelles. Butler souligne que le monde hétérosexuel a toujours eu besoin du queer, synonyme d'anormal et référent à la pathologisation des sexualités « déviantes » par les technologies médicales du XIX^e siècle, afin d'assurer la séparation entre l'hétérosexualité légitime et les sexualités non hétérosexuelles illégitimes¹⁵. On retrouve la même situation de départ pour la lesbienne, qui devait absolument être différenciée des « vraies » femmes hétérosexuelles. Il est important, pour assurer la légitimité de la matrice hétérosexuelle (le lieu de naissance des normes)¹⁶ d'exclure la déviance sans l'effacer totalement, parce que la matrice a besoin d'elles pour montrer un exemple d'une mauvaise performativité des normes. D'où le besoin de leur donner un nom, puisque, selon Butler, interpeller quelqu'un et le nommer le mobilise dans le discours et le construit en tant que sujet par la reconnaissance sociale¹⁷.

Par exemple, dans le cas de la lesbienne, les discours dominants (médicaux) la déclarent « invertie masculine » ce qui fait d'elle un homme. Les discours sans cesse répétés deviennent réels et la lesbienne est associée à la masculinité. Dans le but d'échapper à leur construction de sujets abjects et d'avoir une existence discursive plus positive, les personnes queers commencent, dès les années 1990, à donner une nouvelle signification au terme¹⁸. Pour ce faire, elles tendent à faire usage de la performativité, que Butler définit par la répétition des normes de genre qui dépassent l'existence de la personne qui les met en œuvre¹⁹, afin de souligner leurs faiblesses et leurs limitations. La lesbienne suit la même resignification : en performant les normes masculines, elle se réapproprie les discours dominants qui l'associaient à l'homme, ce qui la rend plus visible aux yeux des autres lesbiennes et souligne les faiblesses de la matrice cis-hétéronormative. Toutefois, Butler avertit son public des risques du renversement significatif d'un terme dont la force performative était générée par l'abjection de tout ce qui n'était pas cis-hétéronormatif. Étant donné que le mot « queer » a encore un pouvoir d'exclusion dans les discours, il ne sera jamais capable de faire exister tous les sujets qu'il prétend représenter si ces derniers cessent de résister à ce pouvoir²⁰. C'est pourquoi les discours normatifs englobant le genre et la sexualité devraient non seulement être remis en question, mais aussi affirmer la capacité d'agir du sujet dans le cadre de ces restrictions, ce que manquent de faire les discours féministes essentialistes, d'après le texte de Sam Bourcier.

¹³ Kadji Amin, « Haunted by the 1990s: Queer Theory's Affective », *Women's Studies Quarterly*, vol. 44, no. 3-4, 2016, p. 177.
¹⁴ La performativité du langage a été introduite par le philosophe anglais John Langshaw Austin en 1962 et désigne l'exécution d'une action par son énonciation. Voir Austin John Langshaw, « Première conférence », dans *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962], p. 40.

¹⁵ Judith Butler, « Critically Queer », *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du 'sexe'*, Paris, Amsterdam, 2009 [1993], p. 225.

¹⁶ Judith Butler, « Prohibition, psychanalyse et production de la matrice hétérosexuelle », dans *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006 [1990], p. 113-117.

¹⁷ Judith Butler, « Critically Queer », *op. cit.*, p. 228.

¹⁸ *Ibid.*, p. 232. ¹⁹ *Ibid.*, p. 236. ²⁰ *Ibid.*, p. 231.

ACTE II: THE SKY'S THE LIMIT
(DU SYSTÈME SEXE/GENRE)

Sociologue et militant français ayant participé à l'introduction des études queers en France, Bourcier est surtout associé à la trilogie *Queer Zones*, publiée de 2000 à 2011, présentant ses études et critiques sur les cultures queers, féministes, transféministes, postcoloniales et bien d'autres. *Sexpolitiques*, publié en 2005, est le second tome de la trilogie et s'attaque aux discours culturels hégémoniques. L'un d'entre eux est le discours féministe discréditant l'existence de la lesbienne butch, lui imposant le silence parce qu'elle ne correspondrait pas à sa conception « naturelle » de la femme. Le chapitre « Le silence des butchs » critique la « rigidité du système sexe/genre hétérosexuel²¹ » propre aux discours féministes essentialistes qui propose un modèle féminin blanc et privilégié.

Le système sexe/genre est l'idée que les organes sexuels définissent l'identité de genre, ce qui implique l'existence d'une différence essentielle entre les hommes et les femmes. La rigidité correspondrait à l'incapacité de voir les possibilités qui existent à l'extérieur de leurs concepts fondamentaux, en commençant par la construction de La Femme comme catégorie selon le féminisme essentialiste. La Femme est totalement libérée de l'oppression patriarcale, elle évite toute identification à ce qui est propre à l'homme afin de ne pas être aliénée. Les discours la construisent comme un sujet meilleur « par nature » que l'homme, y compris sur le plan sexuel²². Cependant, l'existence de la lesbienne butch et de sa culture précède celle du féminisme essentialiste. Ce dernier doit effacer la butch du discours entourant La Femme et La Lesbienne, parce qu'aux yeux d'un groupe qui ne conçoit le masculin qu'à travers l'homme, elle semble vouloir l'imiter, s'identifier à lui, reproduire l'exacte oppression à éradiquer. C'est là que la rigidité du féminisme essentialiste entre en jeu: elle efface tout contexte historique derrière la butch pour ne laisser que son interprétation.

Cependant, Bourcier l'explique longuement, la culture qui entoure la butch est riche et construite sur une constante remise en question des normes et des concepts qui l'entoure. Par exemple, alors que dans les années 1950 la norme lesbienne était de former un couple butch/fem avec la dynamique sexuelle active/passive, respectivement, les butchs et fems contemporaines se sont complètement dissociées de ce système, ce qui leur offre de plus grandes possibilités sexuelles²³. Autoréflexive et refusant la rigidité normative, la culture butch dépasse l'injonction au silence, alors que le féminisme essentialiste, incapable de remettre en question ses concepts fondamentaux, rend impossible le dépassement de leurs a priori. Il construit ainsi une image de La Femme qui n'en représente aucune. Et si La Femme, supposée être le « nous » féminin, ne résonne pas avec les femmes qui ne sont pas féminines, blanches, cisgenres ou bourgeoises, La Femme n'existe pas.

ACTE III: DE MANNISH À BUTCH

Tandis que le texte de Sam Bourcier explique en quoi le féminisme essentialiste échouait à comprendre la lesbienne butch, celui de l'anthropologue américaine Esther Newton, *Le mythe de la lesbienne masculine: Radclyffe Hall et la Nouvelle*²⁴, aide à comprendre comment la lesbienne butch est devenue ce qu'elle est aujourd'hui. Newton place l'écrivaine anglaise Radclyffe Hall (1880-1943) au centre de la mythification, parce qu'elle est l'une des lesbiennes les plus visibles de l'histoire queer (elle portait des vêtements d'hommes, affichait son désir pour les femmes publiquement et, si elle ne se disait pas lesbienne, elle se disait « invertie » dans le sens d'Ellis), en plus d'être l'autrice de *Le puits de solitude*, paru en 1928, et qui sera considéré pendant longtemps comme le roman lesbien par excellence.

Newton analyse l'œuvre littéraire de Hall pour mieux comprendre l'évolution de la sexualité lesbienne, qui passe d'inexistante et/ou dissimulée sous les « amitiés romantiques » pendant l'époque victorienne à une appropriation des discours médicaux qui la faisait exister, même si elle était masculinisée lors de l'ère moderne. Le concept d'amitiés romantiques, popularisé par la première génération de Nouvelles Femmes – bourgeoises étudiant et rêvant d'indépendance –, leur offrait une façon de fuir le mariage hétérosexuel et le nid familial dans un même mouvement²⁵. Personne ne se doutait que certaines amitiés féminines pouvaient dissimuler une nature sexuelle, car les femmes étaient généralement vues comme asexuelles. Encore aujourd'hui, il est difficile de savoir si deux jeunes femmes de l'époque étaient des amies ou des *amies*.

²¹ Sam Bourcier, « Le silence des butchs », *Sexpolitiques: Queer Zones 2*, Paris, La fabrique, coll. « Hors Collection », 2005, p. 216.

²² *Ibid.*, p. 211.

²³ *Ibid.*, p. 218.

²⁴ Publié pour la première fois en 1984 dans la revue *Signs*.

²⁵ Esther Newton, « Le mythe de la lesbienne masculine: Radclyffe Hall et la Nouvelle Femme », *Cahier du genre*, vol. 2, no 45, 2008 [1984], p. 21.

Vient alors la seconde génération de Nouvelles Femmes et avec elle, Radclyffe Hall. Cette dernière embrasse avec joie le nouveau développement de la modernité, à savoir la liberté sexuelle²⁶. Les femmes commencent à reproduire les actes des hommes dans le but de pouvoir goûter à leur style de vie, malgré les dissonances entre l'idéologie moderniste et les mœurs victoriennes qui exigeaient encore de la femme une forme de retenue. Avec l'émergence du concept de la sexualité féminine vient celle de la possibilité lesbienne. Newton mentionne que l'idée de l'union libre (relation sexuelle sans contrat de mariage) est venue afin que les désirs hétérosexuels des femmes et des hommes soient aussi satisfaits les uns que les autres, mais que l'identification masculine du désir sexuel a poussé des femmes, surtout venues des classes ouvrières, à adopter le style « garçon » afin de séduire d'autres femmes²⁷, ouvrant à la dimension érotique de la lesbienne masculine. Newton continue en expliquant que certaines lesbiennes, dont Radclyffe Hall, ont adopté la théorie de l'inversion sexuelle pour se décrire parce qu'elle était devenue un symbole puissant des ambitions féministes, ce qui était vu de manière positive pour les Nouvelles Femmes de seconde génération²⁸. Le texte continue et développe davantage sur l'impact de Radclyffe Hall sur le monde de la littérature et la façon dont son personnage, Stephen Gordon, a solidifié le mythe de la lesbienne masculine en devenant l'une des premières lesbiennes fictionnelles dont la tragique fin n'était pas seulement due à son lesbianisme, mais aussi à sa volonté de dépasser les normes de genre de l'époque afin de pouvoir se présenter le plus authentiquement possible. Esther Newton présente avec simplicité le contexte dans lequel la femme, qui a enfin le droit d'avoir des désirs (hétéro)sexuels, a découvert la possibilité d'une dimension érotique en se réappropriant des traits habituellement réservés aux hommes.

La figure de la lesbienne masculine s'est construite sur l'idée féministe de la recherche de la liberté sexuelle, après des siècles à avoir été forcée à l'ambiguïté des amitiés romantiques ou à la passivité hétérosexuelle. La lesbienne, en prenant les habits et manières des hommes, devenait active dans sa sexualité. Lorsqu'elles critiquent la lesbienne butch, les féministes essentialistes ne réalisent pas qu'elles démontrent l'héritière de la lesbienne masculine libératrice, dont le seul moyen d'exister dans le discours sexuel était de se réapproprier celui de l'inversion sexuelle.

Lorsqu'elles critiquent la lesbienne butch, les féministes essentialistes ne réalisent pas qu'elles démontrent l'héritière de la lesbienne masculine libératrice, dont le seul moyen d'exister dans le discours sexuel était de se réapproprier celui de l'inversion sexuelle.

²⁶ Ibid., p. 24.

²⁷ Ibid., p. 25.

²⁸ Ibid., p. 27.

CONCLUSION

Les discours féministes essentialistes tentaient de délégitimer l'existence de la lesbienne butch. Cette dernière représente une incohérence pour la matrice essentialiste, puisqu'elle semble « rompre » avec son essence, sa féminité. Pour ne pas mettre en danger la stabilité de leurs principes fondamentaux, les féministes essentialistes accusent la butch de donner raison à la théorie de l'inversion, de vouloir imiter les hommes, ou encore d'être des hommes. Toutefois, nous l'avons vu, l'existence butch est construite non pas sur l'imitation identique des codes masculins, mais sur leur réappropriation ainsi que sur leur interprétation. Ce qui est masculin pour l'une ne le sera pas nécessairement pour une autre parce que la subjectivité personnelle influence beaucoup les perceptions. Comme Butler l'a illustré dans « Critically Queer », la seule façon d'exister dans le discours est par la reconnaissance sociale et, puisque la théorie de l'inversion était, à l'époque de Radclyffe, le discours sur la lesbienne le plus populaire, il lui offrait la possibilité d'être visible. Même s'il était néfaste pour plusieurs lesbiennes, pour d'autres, le fait que la théorie de l'inversion reconnaisse leur existence les rendaient visibles, non seulement aux yeux des autres lesbiennes, mais aussi à ceux de la population générale. La lesbienne masculine, devenue plus tard la butch, est construite sur une constante remise en question des normes de genre, tandis que le féminisme essentialiste refuse d'engager dans le dépassement de ces normes, bloquant sa capacité d'imaginer les possibles. C'est pourquoi les féministes essentialistes ne semblent pas « comprendre » la butch : elles l'analysent comme elle *paraît* être, sans se poser plus de questions. Cela invisibilise l'histoire même de la lesbienne qui, comme l'a montré Newton, avait commencé à performer le genre masculin dans le but de se libérer des oppressions sociales liées aux normes cis-hétérosexuelles. Parce que la butch représente une possibilité d'existence qui vient contredire et remettre en question les idées fondamentales du féminisme essentialiste, elle ne doit pas être incluse dans ses discours. La phrase « si je voulais être avec un homme, je serais avec un vrai » et ses variations montrent à quel point penser le genre, la sexualité et l'identité de façon aussi rigide ne fait qu'exclure davantage. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Amin, Kadji, 2016, « Haunted by the 1990s : Queer Theory's Affective », *Women's Studies Quarterly*, vol. 44, no 3-4, p. 173-189.

Austin, John Langshaw, 1970 [1962], « Première conférence », dans Austin John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, p. 37-45.

Berler, Caroline, 2020, « The Renegades », New York Time, T Magazine Short Film, 15 minutes 11 secondes, [en ligne], <<https://vimeo.com/412028228>>, consulté le 20 novembre 2022.

Boring, Rizzo, SamSam et CeCe, 2016, *Butch*, fanzine, [en ligne], <<https://hehozines.files.wordpress.com/2016/10/zinebutch1.pdf>>, consulté le 25 novembre 2022.

Boucier, Sam, 2005, « Le silence des butchs », dans Sam Bourcier *Sexpolitiques : Queer Zones 2*, Paris, La fabrique, coll. « Hors Collection », p. 209-230.

Butler, Judith, 2006 [1990], « Prohibition, psychanalyse et production de la matrice hétérosexuelle », dans Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », p. 113-178.

Butler, Judith, 2009 [1993], « Critically Queer », dans Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, Paris. Amsterdam, p. 225-245.

Chetcuti, Natacha, 2013, *Se dire lesbienne : Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 334 p.

Davis, Madeline D. et Elizabeth Lapovsky Kennedy, 1993, *Boots of leather, slippers of gold : the history of a lesbian community*, New York, Routeledge, 434 p.

Ellis, Havelock, 1927, [1900], *Studies in the Psychology of Sex vol. II : Sexual Inversion*, Philadelphia, F. A. Davis, 391 p.

Feinberg, Leslie, 2021, [1993], *Stone Butch Blues*, Paris, Hystériques & AssociéEs, 541 p.

Halberstam, Jack, 1998, « John Radclyffe Hall and the Discourse of Inversion », dans Jack Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, p. 75-110.

Krafft-Ebing, Richard Von, 1895 [1886], *Psychopathia Sexualis : avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, Paris, Georges Carré, 595 p.

Manders, Kerry, 2020, « The Butches and Studs Who've Defied the Male Gaze and Redefined Culture », *T Magazine*, [en ligne], <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/13/t-magazine/butch-stud-lesbian.html?smid=url-share>>, consulté le 20 novembre 2022.

Newton, Esther, 2008 [1984], « Le mythe de la lesbienne masculine : Radclyffe Hall et la Nouvelle Femme », *Cahier du genre*, vol. 2, no 45, p. 15-42.

Rubin, Gayle S., 2011 [1992], « Of Catamites and Kings : Reflections on Butch, Genre, and Boundaries », dans Gayle S. Rubin, *Deviations : A Gayle Rubin Reader*, Durham, Duke University Press, p. 241-253.

Ryan, Hugh, 2019, « How Dressing in Drag Was Labeled a Crime in the 20th Century », *History*, [en ligne], <<https://www.history.com/news/stonewall-riots-lgbtq-drag-three-article-rule>>, consulté le 4 mars 2023.

Robert Séguin

Chercher le crime dans *L'emploi du temps* de Michel Butor

Dès la première page du journal, rien n'est clair : cette carte aussi détaillée que lacunaire me renseigne autant qu'elle me confond. L'annotation « ma maison » m'indique qu'elle est probablement de la main d'un personnage. Voilà un dispositif qui suscite la curiosité. Déjà cette carte m'intrigue, m'invite à la filature et exacerbe mon attention de lecteur. C'est le commencement d'une piste. Je lis donc ces premières lignes avec la circonspection propre à l'enquêteur que je suis, à la recherche d'un indice initial : « Les lueurs se sont multipliées. C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée, lorsque peu à peu je me suis dégagé de ma somnolence [...] »¹. Nébuleux incipit.

¹ Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, coll. « double », 2018, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ET* suivi de la page.

« Sous l’immense voûte de métal et de verre, dont [le narrateur devine] les blessures au-delà des brumes » (*ET*, p. 10), je découvre les sophistications d’un esprit opaque et inquiétant : « j’ai pris une longue aspiration, et l’air m’a paru amer, acide, charbonneux, lourd comme si un grain de limaille lestait chaque gouttelette de son brouillard » (*ET*, p. 10-11). Je n’en suis même pas à la deuxième entrée du journal que, décidément, ce narrateur me paraît louche :

Je m’en souviens, j’ai été soudain pris de peur (et j’étais perspicace : c’était bien ce genre de folie que j’appréhendais, cet obscurcissement de moi-même), j’ai été envahi, toute une longue seconde, de l’absurde envie de reculer, de renoncer, de fuir [...] (*ET*, p. 11).

Assertions poético-évasives, décalage temporel, flou entourant la situation du narrateur : le ton est donné. Si la curiosité « se définit comme un effet qui découle d’une représentation énigmatique de la situation narrative² », comme l’avance l’agent Baroni, il va sans dire que *L’emploi du temps* de Michel Butor titille d’entrée de jeu ce vilain défaut et que le roman s’impose à moi sous le signe du déchiffrement.

² Raphaël Baroni, « Approches passionnelles et dialectiques de la narrativité », *Cahiers de Narratologie*, vol. 14, 2008, en ligne, <<http://journals.openedition.org/narratologie/579>>, consulté le 20 décembre 2018.

Petit à petit, le narrateur divulgue les informations qui permettent la construction de l’univers fictionnel. Jacques Revel est un Français venu passer une année en stage professionnel chez Matthews and Sons, en Angleterre, dans la ville de Bleston. À travers son journal, je prends mes repères dans le dédale des rues. Je me réfère plusieurs fois à la carte au début de l’ouvrage (je ne la lâche plus) pour m’assurer de l’honnêteté de cet étranger dont la prose cultive le mystère :

J’ai peur de ne pouvoir m’arracher à la sorcellerie de Bleston qu’en ces derniers jours de septembre où mon contrat avec Matthews and Sons prend fin, en ces derniers jours de septembre où dès avant mon arrivée ici, il a été décidé que je repartirais définitivement (*ET*, p. 44).

Avec Revel, je fais la connaissance des locaux – ses collègues de travail, Horace Buck, un homme rencontré au hasard des rues avec qui il fait beuverie, et une certaine Ann Bailey... Mais ce Jacques, lui, ne se laisse pas cadrer si facilement. Les actions qu’il relate dans son journal paraissent en quelque sorte anecdotiques comparées à celle que représente l’acte narratif en lui-même. Un véritable suspense s’installe quant aux motivations et à la nature de cette narration incertaine. Avec l’inspectrice Ryan, nous avons déterminé que :

La marge temporelle qui sépare Revel des événements décrits est de sept mois ; écrivant en mai, il raconte les faits d’octobre. En se mettant au travail, il espère rattraper le temps perdu et parvenir à supprimer cette marge. Mais la narration s’avère plus ardue que prévu. « Perpétuellement sollicité par des événements plus récents » dont l’effet découvre le passé sous une nouvelle optique, Revel décide de superposer à l’entreprise entamée [...] la narration des événements contemporains³.

³ Marie-Laure Ryan, « Le narrateur et son texte dans *L’emploi du temps* de Michel Butor », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 30, no 1, 1976, p. 29. L’autrice cite un passage de *L’emploi du temps*, p. 63.

Pourquoi écris-tu, Jacques Revel ? Autour de quoi tournes-tu ? Que veux-tu me cacher ? Une déclaration telle que : « [c]’est maintenant que commence la véritable recherche ; [...] je ne me laisserai pas frustrer de ce passé dont je sais bien qu’il n’est pas vide, puisque je mesure la distance qui me sépare de celui que j’étais en arrivant » (*ET*, p. 46), bien plus que de m’informer à ton sujet, me rappelle que tu restes le maître absolu du discours par lequel j’accède à la fiction. Si bien que plus tu affirmes vouloir retrouver des événements passés, plus tu sembles flouter les choses. Je te soupçonne de jouer double. Et « puisque le soupçon porté sur l’instance qui médiatise l’accès à la fiction constitue en soi une incitation à la vigilance⁴ », comme l’a déterminé mon collègue Frank Wagner, il ne me reste plus qu’à porter une attention extrême à la manière dont tu livres ton histoire et à te considérer comme suspect. Le code Bérard est clair à cet effet : « Devant l’irrégularité ou l’inexactitude, c’est-à-dire les défaillances d’une parole, le lecteur exerce une critique sur le texte qui le place en mode reconstruction : sa lecture à indices vise à réparer la fiction⁵ ».

C’est ton geste de narrateur, Jacques Revel, que je m’applique dès lors à déchiffrer. Tu as su transposer ma lecture de ton récit sur le plan de son énonciation. Je n’investigue plus les éléments de ton histoire : je cherche, à travers ta parole même – cette parole à laquelle je ne peux visiblement pas me fier –, une sorte d’interférence indiquant que quelque chose se trame en creux. Toute mon intelligence est en alerte.

Aussi lorsqu’à la fin de la première partie de *L’emploi du temps*, tu m’annonces que tu as trouvé en ce roman policier, *Le Meurtre de Bleston*, « un auxiliaire si précieux que [tu] puis presque dire qu’une nouvelle époque s’est ouverte dans [ton] aventure » (*ET*, p. 72), je suis persuadé d’avoir compris ton manège. Tu t’appropries mon enquête et court-circuites les réseaux de sens que je commençais à parcourir en subordonnant ma lecture à la tienne. Drôle de jeu : tu m’invites à te lire à travers ta propre lecture de ce roman policier. Tu fais tout pour mélanger nos positions, comme lorsque tu affirmes que « ce qui avait fait pour [toi] l’importance du *Meurtre de Bleston*, c’était la précision avec laquelle certains aspects de la ville s’y trouvaient décrits, la prise qu’il [te] permettait sur elle » (*ET*, p. 81). Crois-tu que je n’aie pas saisi l’allusion aux descriptions de ton propre récit dans cette phrase ? Que je ne remets pas en question ma propre lecture, quand tu écris : « je ne savais pas encore à quel point [l’auteur du *Meurtre de Bleston*] est fidèle dans ses descriptions de la ville ; c’est justement l’une des expériences qui m’ont engagé à me fier à lui, à prendre son livre pour guide » (*ET*, p. 104) ? D’autant plus que ton texte télescope effrontément mes réflexions :

J’avais bien décelé qu’il y avait tout autre chose qu’un démarquage dans cette bizarre construction, j’avais été bien obligé de sentir qu’un esprit d’une étonnante audace y dénaturait violemment les thèmes, les ornements, et les détails traditionnels, aboutissant à une œuvre certes imparfaite, je dirais presque infirme, riche pourtant d’un profond rêve irréfutable (*ET*, p. 157).

⁴ Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences*, no 6, septembre 2016, p. 153.

⁵ Cassie Bérard, « Lire en mode conflictuel. Non-fiabilité et indécidabilité, l’exemple du *Black Note* de Tanguy Viel », *Captures*, vol. 3, no 2, novembre 2018, en ligne, <<http://revuecaptures.org/node/2442/>>, consulté le 28 novembre 2021.

Jacques Revel, tu as un talent incroyable pour brouiller les pistes. *Le Meurtre de Bleston* interfère avec ma lecture de ton journal et dérange mes référents. Tu me perds. Tu entretiens le doute chez moi. Je dois reconnaître que tu as réussi à me déranger la cervelle avec brio et que je ne suis plus certain de comprendre d'où émane ton discours. J'en viens même à me demander si ta malice n'est pas plus grande que ce que je soupçonnais et si le journal que tu es en train de rédiger n'est pas *in fine* le même ouvrage que ce roman policier. D'autant plus que tu sous-entends clairement avoir remplacé tes lectures policières par l'écriture d'une enquête :

Cette immense collection de romans policiers [...] dans laquelle j'ai si souvent pioché [...] pour remplir mes soirées avant que la recherche inscrite dans ces pages, dont l'entassement sur le coin droit de ma table mesure déjà l'ancienneté, la recherche que cette phrase poursuit, se soit mise à les combler (*ET*, p. 113).

Peut-être suis-je victime de mon désir de te mettre la main au collet, de combler les vides laissés par ta plume... Après tout, l'agent Baroni m'avait averti que « les textes doivent toujours être complétés par les lecteurs de manière à être rendus intelligibles⁶ ». Tu m'as donc poussé à une considération aussi radicale en construisant des « rapports complexes, non linéaires et/ou non explicites entre événements narrés et narration proprement dite⁷ ». Tu as su, lentement mais sûrement, accroître la tension narrative de ton journal jusqu'à ce que j'en vienne à l'amalgamer avec *Le Meurtre de Bleston* dans ce qui s'apparente, selon toute vraisemblance, à un sursaut « d'activité protensive d'anticipation⁸ ».

Je me demande maintenant si tu m'entraînes dans les méandres d'un roman policier particulièrement sophistiqué, si tu vas encore réussir à dévier le cours de mon interprétation, ou si tu ne t'es pas perdu toi-même quelque part en chemin...

⁶ Raphaël Baroni, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, no 127, septembre 2002, p. 105.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ Raphaël Baroni, « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité », *loc. cit.*

Je n'essaie plus de te déjouer, Jacques Revel. Plus ton récit avance, plus il devient confus, maladroît, inconsistant. Les pistes sur lesquelles tu m'entraînes à ta suite ne mènent nulle part. Tu démultiplies les interprétations possibles. Comment veux-tu que je poursuive mon enquête alors que la tienne, comme tu le dis toi-même, s'embourbe : « À quoi bon maintenant continuer cet immense, cet absurde effort pour y voir clair, qui ne m'a servi qu'à mieux me perdre » (*ET*, p. 249)? Ton discours ne me laisse aucune prise, multiplie les détours, les pistes imaginaires, les défaillances. Tu n'as plus de crédibilité. Tu n'es pas aussi fort que je le croyais. D'ailleurs, Ryan affirme que « [l']interprétation que [tu] donnes aux événements de [ton] séjour dans la ville de Bleston se transforme constamment⁹ », ce qui engendre un effritement du jeu policier que tu proposais dès le départ. Force m'est donc de me ranger aux arguments de Bérard et de constater que j'enquête sur un crime que « tu commets [toi]-même par le biais de l'écriture¹⁰ » en amalgamant – dans la narration décalée de ton journal – ton désir de dégager une piste à ta fascination pour *Le Meurtre de Bleston*.

Face à ton désarroi apparent, je n'ai d'autre choix que d'accepter tes contradictions pour ce qu'elles sont et de prendre mes distances vis-à-vis de leur interprétation. La fiche rédigée par Bérard confirme le bien-fondé de ma prudence :

Revel s'arroge lui-même tous les rôles qui conviennent au roman policier : il se fait à la fois témoin (au sens d'observateur), détective, criminel et victime. Cette multiplicité des fonctions tend à miner l'autorité de chacune. Il n'y a plus [de] confrontation franche entre la voix de l'enquêteur et celle du narrateur [...], il n'y a qu'une voix instable, qui renferme ses propres contradictions¹¹.

Je ne peux plus te confronter. Il n'y a plus d'enquête. Accusé non responsable, témoignage douteux. Tout ceci est un non-lieu.

⁹ Marie-Laure Ryan, « Le narrateur et son texte dans *L'emploi du temps* de Michel Butor », *loc. cit.*, p. 28.

¹⁰ Cassie Bérard, « Chercher et ne pas trouver l'ereur : *L'emploi du temps* de Michel Butor (1956) sous la loupe de Pierre Bayard », *Essais*, vol. 8, 2016, p. 82.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

Heureusement, Jacques Revel, j'ai poursuivi mes recherches. En analysant de près ta posture de narrateur infailliblement fiable, j'ai pu mettre le doigt sur le véritable mystère qui t'entoure; retrouver la trace du véritable crime dont tu n'es qu'une victime et qui n'a rien à voir avec la ville de Bleston. Comme je m'étais trompé en te suspectant!

Oublie un instant tes obsessions et sors des méandres de ton journal. Suis-moi dans ces régions limitrophes de la fiction auxquelles ta position de narrateur autodiégétique ne te donne pas accès. L'entends-tu, cette voix qui organise ton discours à ton insu? Cette voix qui usurpe la tienne? Qui oriente ton regard, influence tes idées et instille en toi un désir incendiaire? Ne trouves-tu pas ironique que tes défaillances soient si soignées? Que tes irrégularités soient si régulières? Face à toutes ces contradictions, force m'est de me rallier aux théories de l'auteur impliqué et de supposer qu'il existe derrière ton récit « une instance supérieure qui met en scène le narrateur¹² ». C'est-à-dire, Jacques Revel, que tu n'es pas l'auteur du journal que tu croyais écrire. Le détective Booth m'a aiguillé là-dessus :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » – quoi que l'on imagine de lui [...]¹³.

Celui qui guide la main avec laquelle tu tiens ta plume est le véritable manipulateur qui voulait que j'amalgame ton journal au *Meurtre de Bleston*. C'est lui qui, en tant que « figure responsable de l'ensemble du texte¹⁴ », m'a initialement confié ce rôle d'enquêteur qu'il s'est évertué à embarrasser par la suite. Jacques Revel, tu n'es que le pantin de cette autorité supérieure que je blâme désormais pour nos échecs respectifs, cet auteur caché qui me défiait de le découvrir par la voix d'un autre homme de paille, Georges Burton :

Tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, non par un de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer [...] mais par l'explosion de la vérité (*ET*, p. 191).

S'il y a un incendiaire à Bleston, c'est lui. La vérité, en littérature, est une substance inflammable.

¹² Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux esthétiques et théoriques d'une notion », dans *L'autorité en littérature: Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, en ligne, <<http://books.openedition.org/pur/40534>>, consulté le 28 novembre 2021.

¹³ Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », dans Gérard Genette et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 92-93.

¹⁴ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux esthétiques et théoriques d'une notion », *loc. cit.*

Pour l'instant je ne sais rien de cet auteur obscur. Je ne connais ni son nom, ni son âge, ni la forme de son visage – si tant est qu'il en possède un. Et je concède à qui voudra m'accuser d'être troublé, sinon de délirer, qu'il est scabreux de convoquer son instance au sein même de l'univers fictionnel pour espérer en tirer un sens. Pourtant, Jacques Revel, même s'il n'était qu'une émanation de ton journal, une sorte d'anomalie architextuelle, un lien existe, on ne pourrait en douter, entre toi et cet auteur implicite que la quatrième de couverture de *L'emploi du temps* accusait déjà.

Comme me l'a fait remarquer Frank Wagner, c'est cet auteur implicite qu'en ultime recours, dans mon irrépressible désir de comprendre, j'en suis venu à suspecter, puisque « le rapport du lecteur au texte repose sur une *présomption d'intentionnalité* (Compagnon 1998: 98), c'est-à-dire sur l'idée, pas nécessairement formulée ni même pleinement consciente, que le texte dans sa configuration actuelle est la résultante d'un "projet" auctorial¹⁵ ».

Comment lui mettre la main au collet ? ♦

¹⁵ Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *loc. cit.*, p. 162.

Comment lui mettre la main au collet ? ♦

BIBLIOGRAPHIE

Baroni, Raphaël, « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité », *Cahiers de Narratologie*, vol. 14, 2008, en ligne, <<http://journals.openedition.org/narratologie/579>>, consulté le 20 décembre 2018.

Baroni, Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, no 127, septembre 2002, p. 105-127.

Bérard, Cassie, « Chercher et ne pas trouver l'erreur: L'emploi du temps de Michel Butor (1956) sous la loupe de Pierre Bayard », *Essais*, vol. 8, 2016, p. 74-88.

Bérard, Cassie, « Lire en mode conflictuel. Non-fiabilité et indécidabilité, l'exemple du Black Note de Tanguy Viel », *Captures*, vol. 3, no 2, novembre 2018, en ligne, <<http://revuecaptures.org/node/2442/>>, consulté le 28 novembre 2021.

Booth, Wayne C., « Distance et point de vue », dans Gérard Genette et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 85-113.

Butor, Michel, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, coll. « double », 2018, p. 394.

Fortier, Frances, et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux esthétiques et théoriques d'une notion », dans *L'autorité en littérature: Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, en ligne, <<http://books.openedition.org/pur/40534>>, consulté le 28 novembre 2021.

Ryan, Marie-Laure, « Le narrateur et son texte dans L'emploi du temps de Michel Butor », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 30, no 1, 1976, p. 27-40.

Wagner, Frank, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences*, no 6, septembre 2016, p. 148-175.

Lakota Lacombe

Les usages politiques de la mémoire & de l'oubli dans *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood

Dans *The Handmaid's Tale*, Margaret Atwood présente une société dans laquelle un État totalitaire a pris le contrôle de sa population. Sous ce régime, les sujets perdent progressivement la majorité de leurs droits et de leurs repères. Après la chute drastique de la fécondité et la montée des tensions politiques dans la société, un groupe d'extrême droite idéologique et religieuse prend le pouvoir et fonde la république de Gilead. Les sujets sont pour la plupart dépouillés de leurs droits, séparés de leurs familles, isolés les uns des autres. De même, ces changements politiques et sociaux réduisent la protagoniste du récit à sa fertilité : dans la nouvelle société, elle n'a plus qu'une seule fonction ; enfanter. À cet effet, le régime totalitaire doit détruire ou effacer tous les liens qu'entretenaient les sujets avec le temps qui précède le changement de régime afin d'établir son pouvoir. Or, bien que le gouvernement met en place des dispositifs et des institutions pour effacer la mémoire des sujets, les individus se souviennent malgré tout d'un passé différent. En ce sens, cet article entend démontrer que la mémoire d'Offred est mise en scène de façon à mettre de l'avant les usages politiques de la mémoire et de l'oubli dans le régime dystopique de Margaret Atwood. Ces usages sont retraçables dans les trois temporalités du roman : dans le temps présent, où l'État de Gilead met en place des dispositifs qui démontrent sa dépendance de l'amnésie sociale ; dans le passé, où se réfugie la narratrice et où elle trouve l'étincelle de sa résistance ; dans le futur après la chute de Gilead, où des chercheurs reconstruisent l'histoire de Gilead et de ses sujets à partir du peu d'information laissée par la République.

Le roman d'Atwood montre que l'émergence d'un nouveau régime totalitaire va de pair avec une modification du grand récit de l'Histoire, celle-ci afin de soutenir l'idéologie du nouveau pouvoir en place. C'est également le constat de Theo Finigan : «Not content with simply rewriting history by way of forgery, however, the totalitarian leader-historiographer attempts the material erasure of any traces of a past that does not coincide with the officially sanctioned version¹ ». L'amnésie sociale est nécessaire à l'obéissance des sujets. Le gouvernement de Gilead met donc en place plusieurs dispositifs pour s'assurer que les sujets perdent tous leurs repères.

En cela, l'État force la destruction de certains objets servant de repères culturels. Ainsi, des officiers vont de maison en maison pour s'assurer que toutes les reliques du temps d'avant qui évoquent un discours idéologique différent de celui de la République soient détruites :

The splitting up families, the confiscation of photographs and other memories, the strict supervision of any social contact, the prohibition on access to almost every form of media, the ever-present threat of torture and disappearance – all these symbolic and actual violences collude in the erosion and the increasing tenuous connexion between present and past².

L'interdiction des reliques mémorielles et la restriction d'accès à la famille ainsi qu'à l'information indiquent que le régime dépend d'un effacement presque total de l'histoire pour établir son pouvoir. L'interdiction d'avoir en leur possession de tels objets éloigne les sujets de Gilead de leurs habitudes du temps passé. Tante Lydia, l'une des femmes au *Red Center* qui forme les futures *Handmaids*, affirme que ces restrictions et ces pertes sont nécessaires : « We were a society dying, said Aunt Lydia, of too much choice³ ». L'effacement total de ces objets se fait sur le long terme : les seules traces de l'existence de ces objets demeurent dans les souvenirs de ceux et celles qui les ont connus et perdus ; ces traces disparaîtront en même temps que les sujets qui les conservent. Dépouillés de tout repère culturel et d'objets nécessaires de la mémoire, la plupart des sujets vont oublier graduellement leur vie d'avant. Les générations suivantes n'auront donc aucun souvenir ni aucune connaissance d'un temps précédant la République.

En outre, Gilead restreint les sens de ses sujets pour forcer leur isolement et l'oubli de leur liberté de penser. En effet, la narratrice évoque certaines expériences sensorielles qui lui rappellent des souvenirs. Par exemple, lorsque Offred entre dans la cuisine où une Martha⁴ fait un pain, l'odeur lui rappelle le temps où elle pouvait en faire : « It reminds me of other kitchens, kitchens that were mine. [...] It smells of me, in former times, when I was a mother. *This is a treacherous smell, and I know I must shut it out* » (*HT*, p. 52. Je souligne.). Ce passage met en évidence l'aliénation de la pensée d'Offred. L'odeur du pain éveille un souvenir du temps avant la république de Gilead, un souvenir qu'Offred perçoit comme un acte de trahison. Le contrôle totalitaire resserre même les pensées des sujets en rendant négatifs la nostalgie et les souvenirs. De plus, le regard et l'ouïe sont aussi restreints. Lors des sorties quotidiennes d'Offred et d'Ofglen (une *Handmaid* qui doit l'accompagner lors de ses sorties⁵), elles ne doivent pas s'intéresser à ce qui se passe autour d'elles : « The vans are surely more silent than the other cars. When they pass, we avert our eyes. If there are sounds coming from inside, we try not to hear them » (*HT*, p. 24). Le regard et l'écoute permettent d'enregistrer les événements dans la mémoire. L'État contrôle ces sens dans la mesure du possible : il force les sujets à craindre leurs propres sens puisque ces derniers témoignent d'une curiosité et d'une pensée répréhensible. La pensée individuelle est effectivement interdite dans l'État totalitaire. La restriction du regard est également induite par les habits des *Handmaids* : « Given our wings, our blinkers, it's hard to look up, hard to get the full view, of the sky, of anything. [...] We have learned to see the world in gasps » (*HT*, p. 34). Parce qu'elles doivent tourner la tête pour apercevoir quoi que ce soit autour d'elles, il leur est impossible de poser leur regard sur un objet ou une personne sans que les Gardiens, les Commandants ou les Yeux⁶ s'en aperçoivent. De la sorte, l'État assujettit les sens à la peur afin d'isoler davantage les sujets de leurs souvenirs et de leur pensée.

¹ Theo Finigan, « Totalitarianism and Mal d'archive in *Nineteen Eighty-Four* and *The Handmaid's Tale* », *Science Fiction Studies*, vol. 38, no 3, novembre 2011, p. 435.

² *Ibid.*, p. 441.

³ Margaret Atwood, *The Handmaid's tale*, McClelland & Stewart, Toronto, 2019 [1985], p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HT* suivi de la page.

⁴ Une Martha est une domestique. Les femmes qui ne sont pas des épouses de Commandants et ne peuvent pas avoir d'enfants deviennent des Marthas ou des *Unwomen*. Ces dernières sont envoyées dans les colonies pour nettoyer les déchets nucléaires.

⁵ Les *Handmaids* doivent être accompagnées lorsqu'elles sortent de l'enceinte de la maison de leur commandant. Si l'État affirme qu'il s'agit d'une mesure de sécurité et de précaution, Offred voit dans cette injonction une mesure de contrôle : « The truth is that she is my spy, and I am hers. If either of us slips through the net because of something that happens during one of our daily walks, the other will be accountable » (*HT*, p. 21).

⁶ Les Yeux sont des espions. Ils se retrouvent dans tous les domaines et les fonctions de la société et ils doivent s'assurer que tous les sujets respectent l'ordre de la République.

Enfin, Gilead détruit l'individualité des sujets par le code vestimentaire obligatoire et par l'effacement des noms d'avant. D'une part, tous les sujets doivent respecter un code vestimentaire strict : chacun revêt l'uniforme correspondant à son statut⁷. Les habits uniformisent les individus, en plus de les abaisser à s'identifier uniquement à leur rôle social. Chez les *Handmaids*, les robes rouges et les ailes blanches qu'elles doivent obligatoirement porter ont de multiples couches et sont particulièrement restrictives. Avec ces robes, les *Handmaids* deviennent indissociables les unes des autres : « A *shape*, red with white wings around the face, a *shape* like mine, a *nondescript* woman in red [...] comes along the brick sidewalk towards me. She reaches me and we peer at each other's faces looking down the white *tunnels* of cloth that *encloses* us. *She is the right one* » (*HT*, p. 21. Je souligne.). Le vocabulaire utilisé par la protagoniste dans ce passage met de l'avant la perte des caractéristiques individuelles sous ces couches de vêtements. La *Handmaid* n'est qu'une forme, indissociable d'une autre. Le code vestimentaire restreint les sujets de Gilead dans leurs modes d'expression et de reconnaissance. Sous ces vêtements, la narratrice se détache de son corps, de sa propre forme : « My nakedness is strange to me already. [...] I avoid looking down at my body, not so much because it's shameful or immodest but because I don't want to see it. *I don't want to look at something that defines me so completely* » (*HT*, p. 71. Je souligne.). Sous le pouvoir de Gilead, Offred est un corps qui la définit totalement. Ce dernier lui rappelle qu'elle n'a plus la liberté de se souvenir de son existence charnelle comme étant une partie intégrante d'elle-même et de son identité. Les vêtements effacent toutes les caractéristiques qui permettraient une identification de l'autre ou de soi-même.

⁷ Les Commandants ont un habit officiel, les Gardiens ont un uniforme noir, les femmes des commandants ont des robes bleues, les Marthas des robes vertes, les *Handmaids* doivent porter des robes rouges et des ailes blanches pour cacher leur visage.

Sous le pouvoir de Gilead, Offred est un corps qui la définit totalement. Ce dernier lui rappelle qu'elle n'a plus la liberté de se souvenir de son existence charnelle comme étant une partie intégrante d'elle-même et de son identité.

D'autre part, le pouvoir totalitaire efface l'individualité et sa reconnaissance dans la République par l'effacement des noms. Toutes les *Handmaids* perdent leurs noms individuels ; ils sont remplacés par des noms de fonction et d'appartenance. Comme le souligne Finigan : « One of the ways in which the regime has attempted to erase the “before time” - and the individual subjectivities of it's female subjects - is by renaming the Handmaids with patronymics that mark them as belongings to their male commanders⁸ ». Comme le code vestimentaire, l'effacement des noms permet à l'État de détruire toute trace d'identité, d'individualité et de subjectivité. Cette mesure oblige également l'isolement complet des sujets les uns vis-à-vis des autres puisqu'il leur devient impossible de reconnaître une personne qu'ils connaissaient dans le passé. Ce procédé interrompt drastiquement la relation entre les individus.

⁸ Theo Finigan, « Totalitarianism and Mal d'archive in *Nineteen Eighty-Four* and *The Handmaid's Tale* », *op. cit.*, p. 447-448.

Ainsi, par la séparation des familles, par la destruction d'objets qui servent de repères culturels et individuels, par l'interdiction de lire, par l'imposition d'un code vestimentaire qui force un oubli des caractéristiques individuelles et par l'effacement des noms d'avant, la république de Gilead met tout en place pour enclencher un processus d'amnésie sociale: «With their memories wiped clean, [...] the future inhabitants of Gilead seem to become completely pliable subjects, mere receptacles for totalitarian ideology⁹». L'État totalitaire dépend de cette amnésie sociale pour que son pouvoir idéologique soit complet. Or, comme le soutient Paul Ricoeur, l'oubli peut devenir la condition d'un acte de mémoire: «L'oubli peut être si étroitement mêlé à la mémoire qu'il peut être tenu pour une de ses conditions¹⁰». Et pourtant, si l'État veut forcer un oubli total et irrévocable, la pérennité de son pouvoir dépend du passage du temps et de l'éducation des générations futures. Tante Lydia le dit elle-même aux femmes qui sont formées à devenir des *Handmaids* au *Red Center*:

You are a transitional generation, said Aunt Lydia. It is the hardest for you. We know the sacrifices you are being expected to make. ...For the ones who come after you, it will be easier. They will accept their duties with willing hearts. She did not say: *Because they will have no memories*, of any other way. She said: Because they won't want things they can't have (*HT*, p. 136. Je souligne.).

Le pouvoir de Gilead ne peut pas être total tant qu'il y a des sujets qui se souviennent du temps d'avant, qui se souviennent de ce que sont la pensée individuelle et la liberté. Tante Lydia mise sur la malléabilité des femmes à venir, celles qui, d'après elle, ne vont pas perdre leur temps à vouloir des droits qu'elles ne connaissent même pas. Pourtant, le commentaire de la narratrice déplore davantage l'ignorance des femmes des générations futures. De fait, la narration d'Offred rend compte de l'amnésie sociale forcée ainsi que des effets à long terme de ce type de contrôle idéologique en soulignant notamment la perte de mémoire des autres. Par le fait même, elle rappelle que ses propres souvenirs lui sont encore disponibles. Les interdictions et les dispositifs mis en place par l'État pour forcer la perte de mémoire ont un effet contraire sur la narratrice: sa mémoire est plutôt façonnée par l'oubli, qu'il soit naturel ou forcé. À ce propos, Marc Augé affirme que «se souvenir ou oublier, c'est faire un travail de jardinier, sélectionner, élaguer. Les souvenirs sont comme des plantes: il y en a qu'il faut éliminer très rapidement pour aider les autres à s'épanouir¹¹». L'État, en forçant l'oubli, transforme la mémoire de la protagoniste en une arme de résistance; l'oubli devient pour elle un outil qui lui permet de retrouver et réaffirmer ses souvenirs. Véritable travail de jardinage, les souvenirs qu'Offred préserve prennent alors une grande importance, puisque «c'est ce qui reste qui est intéressant. Et [...] ce qui reste est le produit d'une érosion par l'oubli¹²».

⁹ *Ibid.*, p. 442. ¹⁰ Paul Ricoeur, «L'oubli», dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 553.

¹¹ Marc Augé, «La mémoire et l'oubli» dans *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, coll. Manuels Payot, 1998, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 36.

La narratrice dans *The Handmaid's Tale* résiste ainsi à l'aliénation grâce à ses souvenirs et à sa pensée¹³. Elle conserve et retrouve certaines habitudes qu'elle avait dans le temps d'avant, notamment sa liberté de pensée. De plus, elle retourne constamment à ses souvenirs dans ses temps libres. De ce fait, la mémoire d'Offred souligne les limites du pouvoir totalitaire. Le gouvernement de Gilead ne peut pas, malgré ses efforts, effacer ce que Ricœur qualifie de mémoire profonde des sujets : « Autour de [la mémoire profonde] se groupent des manières coutumières de penser, d'agir, de sentir, en somme des habitudes¹⁴ ». Car selon le philosophe, l'oubli total n'est que très rare et ne peut être forcé. Chez la protagoniste, la mémoire profonde refait surface et s'offre à elle comme outil de résistance à l'aliénation. La mémoire véhicule sa pensée, sa subjectivité. Par exemple, la valeur de la mémoire s'active après la découverte d'une gravure dans la garde-robe de sa chambre :

I knelt to examine the floor, and there it was, a tiny writing, quite fresh it seemed, scratched with a pin or maybe just a fingernail, in the corner where the darkest shadow fell: *Nolite te bastardes carborundorum*¹⁵. [...] [It] was a message, and it was in writing, forbidden by that very fact, and it hadn't yet been discovered. Except by me, for who it was intended. It was intended for whoever came next (*HT*, p. 58).

Laissée par la Offred précédente, cette relique enclenche la mémoire de la narratrice, ses souvenirs deviennent plus vifs, plus présents : « Despite the best efforts of Gilead, Offred's memories remain vividly alive¹⁶ ». À cet égard, deux habitudes d'Offred soulignent son utilisation de la mémoire comme outil de résistance au pouvoir totalitaire.

D'abord, Offred continue d'utiliser les prénoms d'avant. Lorsqu'elle est transférée à son nouveau Commandant, Offred a une vague impression de reconnaître sa femme. Après quelques jours dans son nouvel environnement, elle se souvient soudainement que la femme est Serena Joy, une chanteuse que la narratrice avait déjà vue à la télévision lorsqu'elle était plus jeune (*HT*, p. 18). Il en va de même pour le nom d'une ancienne pensionnaire du *Red Center*. Lors d'une de ses sorties quotidiennes, Offred reconnaît une des femmes qui était avec elle au *Red Center* et se rappelle son nom : Janine (*HT*, p. 30). Comme pour celui de Serena Joy, Offred utilise ce prénom tout au long du récit plutôt que d'appeler Janine par son prénom légal, Ofwarren. En revanche, la narratrice utilise le prénom « Ofglen » pour désigner sa partenaire de sortie en oubliant qu'il s'agit d'un nom d'appartenance. Lorsque la partenaire à laquelle Offred s'est habituée change soudainement, elle lui demande où est Ofglen, et sa nouvelle partenaire répond : « I am Ofglen » (*HT*, p. 326). Puisque le prénom « Ofglen » désigne la *Handmaid* de Glen, la partenaire habituelle de la protagoniste ne répond plus de ce nom : « And of course she is, the new one, and Ofglen, wherever she is, is no longer Ofglen. I never did know her real name. That is how you can get lost, in a sea of names. It wouldn't be easy to find her now » (*HT*, p. 326). La narratrice souligne la facilité de se perdre dans ce régime où les noms ne sont plus utilisés pour désigner les individus. Ce constat souligne que la narratrice a un attachement à l'individualité et à l'identité. De même, son vrai nom n'est jamais mentionné dans le roman, et elle ne le partage qu'avec une seule autre personne : Nick¹⁷. La protagoniste accorde une grande valeur à son vrai nom et elle souhaite le protéger : « I tell myself it doesn't matter [...] but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure [...]. Some charm that survived from an unimaginably distant past » (*HT*, p. 95). La relation qu'elle entretient avec son propre nom sous-tend qu'elle attribue une valeur semblable aux autres noms des personnages. Dès lors, l'utilisation des noms des femmes qu'elle connaissait dans le temps d'avant est un acte de résistance à l'effacement du passé et de l'individualité.

¹³ Le rôle de la narratrice et son état de résistance ne font pas l'unanimité. Certains chercheurs qui ont étudié l'œuvre d'Atwood affirment que la narratrice participe au régime totalitaire, alors que d'autres soutiennent le contraire. Cependant, puisque la narratrice est dotée d'une subjectivité qui va à l'encontre du projet totalitaire de Gilead, elle ne peut pas être entièrement soumise au pouvoir. La résistance de la narratrice est plutôt passive, selon les caractéristiques des protagonistes dans la dystopie. D'ailleurs, même à la fin du roman, on ne sait pas si elle parvient à sortir de Gilead. L'état de la narratrice est non résolu. Pour la résistance ou la soumission de la narratrice, voir Peter G. Stillman et S. Anne Johnson, « Identity, complicity and resistance in *The Handmaid's Tale* », *Utopian studies*, Vol. 5, no 2, 1994, p. 70-86.

¹⁴ Paul Ricœur, « L'oubli », *op. cit.*, p. 571.

¹⁵ « Don't let the bastards grind you down » (*HT*, p. 216).

¹⁶ Theo Finigan, « Totalitarianism and Mal d'archive in *Nineteen Eighty-Four* and *The Handmaid's Tale* », *op. cit.*, p. 447.

¹⁷ Nick est un Gardien dans la maisonnée où habite Offred et avec qui elle développe une relation clandestine.

Ensuite, Offred passe ses temps libres dans ses pensées et dans son passé, afin d'affirmer son lien étroit avec le temps d'avant: « You'll have to forgive me. I'm a refugee from the past, and like other refugees I go over the customs and habits of being I've left or been forced to leave behind me, and it all seems just as quaint, from here, and I am just as obsessive about it » (*HT*, p. 263). Puisque le seul rôle d'Offred sous le régime de Gilead est d'être un corps fertile, celle-ci dispose d'énormément de temps libres qu'elle consacre à ses souvenirs. Ces analepses sont fondamentales au développement de la résistance chez la narratrice. Elles sont le lieu de sa pensée, de son intimité:

I lie, then, inside the room, under the plaster eye in the ceiling, behind the white curtains, between the sheets, neatly as they, and step sideways out of my own time.

Out of time.

Tough this is time, nor am I out of it.

But the night is my time out.

Where should I go?

Somewhere good. (*HT*, p. 41. Je souligne.)

Le comportement d'Offred est représentatif du type d'enjeu auquel le régime de Gilead doit faire face lors de ses débuts; la présence d'une mémoire vivante indique une forme de liberté subjective. Toutefois, l'accent n'est pas mis sur la véracité du récit dans *The Handmaid's Tale*. Au contraire, bien qu'Offred passe son temps à se remémorer le passé, il s'agit plutôt d'une reconstruction du passé que d'une représentation fidèle. Bien qu'Offred s'exprime parfois avec assurance lorsqu'elle revisite ses souvenirs, elle affirme également que certains événements précis ne sont que des reconstructions: « This is a *reconstruction*. All of this is a *reconstruction*. It's a *reconstruction* now, in my head, as I lay flat on my single bed rehearsing what I should or shouldn't have said, what I should or shouldn't have done, how I should have played it » (*HT*, p. 155. Je souligne.). La répétition du mot « reconstruction » indique que le passé est incertain dans la pensée d'Offred, puisque ses souvenirs ne sont pas toujours clairs ni précis.

Force est d'admettre que les mesures mises en place par Gilead pour forcer l'oubli fonctionnent jusqu'à un certain point, car les souvenirs du temps d'avant, aussi vagues soient-ils, sont encore présents dans la pensée de la narratrice; son récit est une reconstruction sélective: « When we think of the past it's the beautiful things we pick out. We want to believe it was all like that » (*HT*, p. 35). Cette remémoration du passé soulève donc un autre enjeu mis de l'avant dans le texte, celui de la fiabilité de la mémoire. En effet, le récit de la narratrice dans *The Handmaid's Tale* remet en question la fiabilité de ses souvenirs et, inévitablement, celle du récit. Avec l'oubli forcé par l'État totalitaire et la détermination de la protagoniste à conserver ses propres souvenirs, la relation entre la mémoire et l'oubli révèle l'incertitude constitutive de la mémoire. Ricœur rappelle que: « ce que l'oubli réveille [...], c'est l'aporie même qui est à la source du caractère problématique de la représentation du passé, à savoir le manque de fiabilité de la mémoire; l'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire¹⁸ ». Pourtant, que sa mémoire soit fiable ou non, Offred affirme tout de même la puissance des souvenirs pour résister à l'aliénation puisqu'elle exerce sa liberté de penser par la reconstruction de ses souvenirs.

¹⁸ Paul Ricœur, « L'oubli », *op. cit.*, p. 538.

Cela étant dit, la reconstruction du récit et la fiabilité de la mémoire s'étendent au-delà de la subjectivité de la narratrice. Dans le dernier chapitre du roman, «Historical notes on *The Handmaid's Tale*», les failles de la mémoire sont soulignées dans un contexte de reconstruction de l'Histoire et de la mémoire collective. Plusieurs années après la chute de Gilead, des chercheurs ont trouvé des cassettes contenant des fragments de récit, dont celui d'Offred. Ces cassettes étaient sans ordre, sans numéros, sans titres (*HT*, p. 345). Le récit a donc été remis en ordre par les chercheurs, puisqu'il s'agit d'une des rares reliques de la république de Gilead et qu'il représente une valeur historique pour la société du futur. Ce récit est toutefois poreux à plusieurs niveaux, car tandis que le récit d'Offred est une reconstruction de sa mémoire, le récit final du futur est une reconstruction

de cette reconstruction. De plus, aucun des personnages n'existe selon les archives et registres de Gilead encore disponibles, et les chercheurs ne savent pas où ni comment les cassettes ont été enregistrées (*HT*, p. 351). Dans la conférence qui a lieu dans le chapitre final, le professeur Pieixoto se prononce sur la restauration du récit ainsi que sur les recherches menées sur cette relique: «There were some thirty tapes in the collection altogether, with varying proportions of music to spoken words. In general, each tape begins with two or three songs, as camouflage no doubt; then the music is broken off and the speaking voice takes over» (*HT*, p. 346). Les chercheurs mettent en ordre le récit d'Offred à partir de minces pistes historiques. Malgré le dévouement des spécialistes, le récit n'est plus celui d'Offred; il s'agit d'une reconstruction de l'histoire à partir d'un récit issu de l'imaginaire collectif. L'histoire res-

tituée de Gilead se fonde uniquement sur la parole d'Offred et, de là, est modélisée par des chercheurs qui en connaissent peu sur les conditions de vie sous le régime de Gilead ou sur les conditions d'énonciation du récit. D'ailleurs, l'excipit de *The Handmaid's Tale* remet en perspective la conception de l'histoire à partir de la mémoire collective: «As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the Matrix out of which they come; and [...] we cannot always decipher them precisely in the clearer light of our own day» (*HT*, p. 358). Le lexique de la noirceur est en opposition avec celui de la lumière. Cette opposition expose le préjugé du chercheur par rapport à l'histoire de Gilead et montre que cette société du futur pense être en mesure de juger le passé. Bref, la conférence finale du professeur Pieixoto fait voir la porosité du récit de la narratrice, mais aussi celle de l'agencement qu'ils en ont faite dans le futur. Dès lors, elle souligne aussi le paradoxe de la mémoire dans la dystopie d'Atwood, en ce que l'oubli participe de sa reconstruction.

L'analyse de la mémoire dans *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood permet dès lors de dresser trois constats. D'abord, la république de Gilead met en place des dispositifs pour artificiellement déclencher une amnésie sociale chez ses sujets, amnésie qui est indispensable à l'établissement de son pouvoir. Ensuite, la narratrice du récit offre une résistance au pouvoir par la conservation et le rapiècement de ses souvenirs. Pour ce faire, Offred continue d'utiliser les noms de ceux qu'elle connaissait dans le temps d'avant en plus de préserver son propre nom. Elle passe également ses temps libres à rebâtir son passé et à naviguer dans ses souvenirs. Enfin, le temps d'après brosse un portrait de l'histoire à partir du récit non fiable d'Offred. Ainsi, dans la dystopie d'Atwood, les rapports entre la mémoire, l'oubli et l'histoire sont ceux d'une co-construction, d'une coappartenance. L'État totalitaire dépend de l'oubli de ses sujets pour maintenir son pouvoir sur ceux-ci, la narratrice dépend de sa mémoire pour résister à l'aliénation et le futur dépend des traces du passé pour reconstruire l'histoire. Dans *The Handmaid's Tale*, que la parole soit fiable ou non, Offred accorde une valeur à sa mémoire. Augé, dans *Les formes de l'oubli*, affirme que la pensée est une part inévitable du langage. De cette façon, il insiste sur l'importance du langage comme mémoire, parce que celui-ci forme notre rapport au monde, et que c'est grâce à lui que l'on peut se souvenir ou oublier : « Il n'est pas rare qu'une pensée libérée se réfugie – par erreur, par affolement ou par affinité – dans un autre mot que celui où elle logeait initialement¹⁹ ». Dans *The Handmaid's Tale*, il n'y a pas d'autres paroles que celle de la narratrice et du professeur Peixoto. Par ces deux paroles, qui révèlent les rôles intrinsèques du langage, de la mémoire et de l'oubli dans tout agencement narratif, Atwood dévoile l'isomorphie entre la mise en récit d'une histoire et la mise en récit de l'Histoire. ♦

¹⁹ Marc Augé, « La mémoire et l'oubli », *op. cit.*, p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, McClelland & Stewart, Toronto, 2019 [1985], 364 p.
Augé, Marc, « La mémoire et l'oubli », *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, coll. Manuels Payot, 1998, p. 9-37.
Finigan, Theo, « Totalitarianism and Mal d'archive in Nineteen Eighty-Four and *The Handmaid's Tale* », dans *Science-Fiction Studies*, vol. 38, no 3, novembre 2011, p. 435-459.

Ricœur, Paul, « L'oubli », dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 536-589.
Stillman, Peter G. et Anne S. Johnson, « Identity, complicity and resistance in the *Handmaid's Tale* », *Utopian studies*, vol. 5, no 2, 1994, p. 70-86.

Juliette Chevalier

Se cacher, s'affirmer, s'éclipser : Postures de l'écriture de soi & du décentrement (Compte-rendu critique & créatif libre)

Adolescente, j'écrivais dans mes temps libres. Des histoires grandioses. J'avais peur qu'on me reconnaisse dans mes récits, alors je me posais comme un personnage autre, masculin, un héros digne d'une épopée, pour que jamais on ne puisse retracer les parts de mon être qui se dissimulaient derrière mes mots. Je craignais qu'on m'accuse de tenir un journal intime. Quand j'écrivais sur moi, je m'assurais que mon cahier était bien caché. Je l'intégrais à ma bibliothèque parmi les livres ; ainsi, on pourrait le prendre pour un roman.

Deux ans après la sortie de son œuvre de fiction *Synapses*, Simon Brousseau fait paraître en 2018 un article intitulé « Écrire contre l'habitude d'être soi » dans le 156^e numéro de la revue *Moebius*. Son roman, composé de « fragments d'humanité, reflets de la multitude réelle, virtuelle ou [...] potentielle¹ », fait usage de la deuxième personne du singulier afin de rejoindre un point de vue autre, éloigné de celui de l'auteur. L'article de Brousseau, à même son titre, propose une idée en continuité avec le choix énonciatif de *Synapses*, celle d'être en opposition avec soi-même.

¹ Christian Desmeules, « À tu et à toi », *Le Devoir*, 11 juin 2016, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/473054/a-tu-et-a-toi>>, consulté le 17 octobre 2022.

Deux ans plus tard, en 2020, l'autrice Hélène Bughin publie dans le 167^e numéro de *Moebius* une lettre à Pascale Bérubé intitulée « Courir comme une femme ». Le premier livre de Bughin, *Enfin une morsure*, sorti en 2021, est un recueil de poésie qui, comme l'indique la quatrième de couverture, « explore tous les dangers de se définir dans le regard de l'autre² ». Dans sa lettre, Hélène Bughin traite d'un enjeu similaire et réfléchit à sa pratique d'écriture intimiste tout en faisant état du milieu littéraire actuel au Québec. Par le même fait, elle se place implicitement en opposition, non pas avec elle-même comme Simon Brousseau le propose, mais plutôt avec la posture que présente Brousseau. Publiés à deux ans d'intervalle dans la même revue, les deux articles ne se réfèrent pas l'un à l'autre, mais un lien naturel se crée tout de même entre eux.

À l'aide de fragments et de comparaisons originales, Simon Brousseau réfléchit dans « Écrire contre l'habitude d'être soi » à sa pratique d'écriture personnelle. L'auteur entame sa réflexion par une anecdote dans laquelle un internaute décrit son rapport à l'écriture comme maladif plutôt que sain³. C'est sur les idées du refus et de l'échec que se déploie son texte. Son processus créatif se veut existentiel, en désaccord avec le monde : « [...] De mon côté, la vie m'était insupportable et je cherchais dans l'écriture une façon de vivre » (*SB*, p. 128). Par ailleurs, la musique devient pour lui une manière de penser son écriture et son rapport inévitable avec un public. Selon Brousseau, la publication n'est pas différente d'un concert dans le sens où elle serait avant tout un spectacle. Il énonce son désir de détachement face à l'appareil critique :

² Hélène Bughin, *Enfin une morsure*, Montréal, Del Busso, 2021, 88 p.

³ Simon Brousseau, « Écrire contre l'habitude d'être soi », *Moebius*, no 156, hiver 2018, p. 127. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SB* suivi de la page.

J'aimerais être assez souverain pour porter un jugement sur mon travail, pour en être satisfait ou mécontent sans me laisser influencer par ceux et celles qui distribuent des étoiles aux livres. [...] Ce que j'essaie de dire, c'est qu'il n'y a pas lieu de se soucier de l'approbation du public quand on cherche, par l'écriture, à donner un semblant de sens à l'existence (*SB*, p. 131).

Toutefois, il ne parvient pas à rendre cette affirmation entièrement vraie pour lui-même. Son souhait d'être souverain devient alors un aveu d'impuissance, une preuve de son échec et des contradictions qui sous-tendent son projet d'écriture.

Maintenant, quand j’écris dans mon journal, je ne peux me détacher de l’idée d’un public. J’imagine mes écrits les plus intimes être publiés des années après ma mort, je ne peux m’empêcher d’essayer de plaire esthétiquement à un-e lecteurice hypothétique. Sinon, je me dis que je pourrais utiliser une phrase pondue spontanément sur mes états d’âme dans l’un de mes futurs romans.

Quand un de mes textes est publié, j’ai l’impression d’être mise à nu. Même lorsque je me protège derrière des personnages, je sais qu’on peut voir mes contours sous leurs corps de papier. Je me demande si j’ai échoué à un quelconque jeu, si je devais prendre le rôle de l’auteurice qui se met à mort en écrivant. Je ne parviens pas à ériger la barrière entre le texte et moi, et quand j’en bâtis une, elle demeure poreuse. Ma fiction n’est jamais entièrement fiction, elle est toujours contaminée.

Simon Brousseau caractérise sa posture d’écrivain par un constant désaccord avec lui-même : « Comment pourrais-je être d’accord avec moi-même, sachant la facilité avec laquelle j’accepte parfois le monde ? Ne pas être d’accord avec moi-même me permet de mettre le texte en mouvement » (*SB*, p. 137). Sa posture existentielle se traduit généralement par une opposition face à la réalité ainsi que par un refus de cheminer « dans le monde sans le voir » (*SB*, p. 133). Il l’affirme dans une phrase puissante et radicale : « Vivre est une habitude dont j’essaie de me défaire » (*SB*, p. 133). Brousseau met en application cette philosophie dans sa pratique d’écriture : concrètement, l’auteur transpose ce refus sur le plan de la forme en écartant toutes les formulations faciles qui lui viennent spontanément. Dans *Synapses*, l’utilisation de la deuxième personne du singulier lui permettait d’écrire hors de lui-même (*SB*, p. 138) Quant au contenu, cette recherche du rôle d’observateur se manifeste par une attention portée à autrui qui mène à un décentrement de lui-même. C’est ici que l’échec prend une plus grande place dans sa réflexion, car malgré tous ses efforts, Simon Brousseau réalise qu’un décentrement complet lui est impossible : « À travers la vie des autres, je trouvais encore le moyen, de manière plus ou moins souterraine, plus ou moins secrète, de parler de moi » (*SB*, p. 138).

Brousseau expose son projet d’écriture comme une entreprise vouée à un double échec : son incapacité à se détacher complètement de l’influence de l’appareil critique sur son écriture et l’impossibilité de se décentrer entièrement. Il maintient cette posture de désaccord envers le monde et envers lui-même, bien que ce paradoxe empêche la réussite de son projet d’écriture. Malgré tout, sa réflexion demeure optimiste : il accepte cet « aveu de faiblesse » (*SB*, p. 139) en y attribuant une certaine valeur par la possibilité que le lectorat puisse s’y reconnaître.

Dans une prise de position qui ne se veut aucunement prescriptive, Simon Brousseau perçoit comme un insuccès toute écriture dont il est de près ou de loin le sujet. Dans son article « Courir comme une femme », Hélène Bughin réclame cette écriture de soi que Brousseau tente à tout prix d’éviter. Elle déplace le motif de l’échec en le rattachant plutôt aux états multiples dont les écrivaines ne peuvent se détacher : être femme et l’échec de la performance de la féminité ; être une victime et le sentiment de défaite de se poser comme telle. Elle ne dépeint pas l’échec d’un projet d’écriture personnel, mais souligne plutôt l’impossibilité de répondre adéquatement aux attentes extérieures. Elle cite l’autrice Pascale Bérubé d’entrée de jeu et se réfère à la démarche d’écriture de celle-ci : « j’ouvre tout ce qui est de l’intime ou du douloureux je dis c’est une performance et on excuse la facilité⁴ ». C’est à partir de cette phrase que se déploie la réflexion d’Hélène Bughin. Dès le second paragraphe, elle aborde le sexisme ambiant qui affecte le milieu littéraire. Elle se penche sur l’écriture de soi, de l’intime et du traumatisme en mettant en relation sa propre démarche avec les facteurs externes entravant une telle pratique.

⁴ Pascale Bérubé, citée par Hélène Bughin, « Courir comme une femme. Lettre à Pascale Bérubé », *Moebius*, no 167, automne 2020, p. 139. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HB* suivi de la page.

J'aimerais savoir comment ne pas avoir l'impression de me déguiser quand je performe. L'écriture est un jeu tout autant que la féminité, il s'agit toujours de savoir quoi mettre de l'avant et quoi dissimuler. J'aimerais savoir comment entretenir un rapport sain avec les deux, mais mon maquillage ressemble toujours à du maquillage, et mon écriture demeure toujours imprégnée de mon identité.

Le désir de Brousseau d'écrire hors de lui-même, c'est-à-dire à l'extérieur de son champ d'expériences personnelles, peut être comparé à un désir que ressentait Bughin par le passé : « Je voulais écrire hors de mon genre, hors de mon assignation, me concentrer sur le texte. [...] Me dépouiller de mon genre pour atteindre une écriture universelle » (*HB*, p. 140). Ce qu'elle décrit ne relève cependant pas d'un projet d'écriture ni d'une posture choisie et assumée librement s'apparentant à celle de Brousseau : il s'agit en réalité d'une « sorte de censure sourde, [d']une contrainte implicite, d'écrire et d'accomplir ce geste, [de] se poser dans une catégorie hors de soi » (*HB*, p. 140). Bughin met en lien sa pratique d'écriture, et plus généralement celle des femmes et des autres écrivain·e·s de la marge, avec la pression de l'extérieur à laquelle Brousseau veut se soustraire. L'autrice porte ensuite un regard plus large sur le traitement accordé à l'écriture des femmes dans l'appareil critique et dans le milieu littéraire québécois. En se référant à l'article de Marie-Andrée Chouinard, « Livre est un mot masculin », publié dans *Le Devoir* en 2019, elle rend compte du champ lexical qui existe dans la critique littéraire pour qualifier les œuvres des femmes. Elle en conclut que de « se présenter comme femme reviendrait à assigner à la personne un vocabulaire donné. Le doux, le tendre, le merveilleux, ad nauseam, etc. » (*HB*, p. 141). En faisant état de la différence des registres utilisés pour décrire les écrits des femmes et des hommes, elle reproche au monde littéraire les attitudes de réception basées sur le genre de l'auteurice. Elle fait ensuite un deuxième reproche, concernant cette fois-ci la réception en fonction du genre littéraire :

Je déplore que, dans le domaine de l'autofiction, nous soit enfoncée dans la gorge [...] cette surconscience que tout sera scruté, comparé, psychanalysé à outrance, à en oublier le texte. [...] En oublier l'écriture, la démarche, le travail. On n'examine pas le travail de notre homologue masculin de la même manière (*HB*, p. 143).

Bughin met en lumière que la réception critique d'une œuvre d'autofiction diverge de celle d'une œuvre de fiction, et que, de la même manière, la réception d'une œuvre écrite par un homme diffère de celle d'une œuvre écrite par une femme. Cet écart de traitement dans les médias affecte la pratique d'écriture d'Hélène Bughin, d'où le désir qu'elle eût de se détacher le plus possible d'elle-même, de son genre.

Je ne rêve à aucun prix, j'en suis incapable, je suis coincée dans le simple processus de chercher comment écrire sans que ma présence déborde du texte. Si j'étais capable de m'imaginer récompensée, je ne voudrais pas que mon nom m'appartienne pleinement, je voudrais être fille de ma mère et des autrices qui m'ont inspirée, c'est tout. Annie Ernaux gagne le prix Nobel, mais ce n'est pas assez pour qu'on la considère comme une écrivaine à part entière. Elle mentionne Camus et le titre de l'article ne porte plus que son nom⁵. La critique la refuse une fois de plus, le Nobel ne change rien.

Dans son texte, Simon Brousseau dit vouloir se défaire de l'influence de l'appareil critique sur sa pratique d'écriture. Son processus est interne, personnel. Hélène Bughin souhaite régler le problème à la source plutôt que de tenter de se détacher individuellement du regard extérieur. Elle rend compte d'une problématique plus large, soit la catégorisation des œuvres d'autrices comme un bloc homogène méritant les mêmes qualificatifs. Bughin exprime le même désir de souveraineté que Brousseau dans sa volonté de se donner « le droit à l'image » (*HB*, p. 144). Elle va toutefois plus loin en appelant à un meilleur milieu littéraire : « Je souhaite la pluralité des points de vue, le débordement, la multitude. Que l'on arrête de voir dans le dévoilement féminin une impudeur inhérente. [...] Je veux d'un milieu littéraire qui accepte la multitude et la célèbre » (*HB*, p. 144). Sa posture personnelle sur l'écriture est située dans le contexte qui l'influence inévitablement. Hélène Bughin aborde les enjeux intimes qui la travaillent dans une perspective collective afin d'émettre des revendications.

Les enjeux politiques et sociaux qui marquent mon quotidien et qui envahissent ma solitude s'infiltrèrent jusque dans ma création et je ne peux rien y faire. De toute manière, je peine à parler d'autres choses. Il fut un temps où les seules histoires qui m'animaient étaient celles de dragons et de contrées lointaines. Impossible maintenant d'habiter un monde entièrement imaginaire, je veux résister.

⁵ Agence France-Presse, « Annie Ernaux salue Camus en recevant son prix Nobel de littérature », *Le Devoir*, 12 décembre 2022, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/774259/annie-ernaux-salue-camus-en-recevant-son-prix-nobel-de-litterature>>, consulté le 16 janvier 2023.

À un certain niveau, on pourrait dire que la posture de refus de Brousseau envers le monde se reflète dans les souhaits de Bughin, qui témoignent aussi d'une inadéquation avec la réalité et l'état actuel des choses. Cependant, si Simon Brousseau est en désaccord avec lui-même, il serait possible d'affirmer qu'Hélène Bughin adopte une posture contraire : son projet d'écriture implique plutôt un accord avec elle-même. Brousseau lutte activement contre sa tendance à l'autoréférence et voit dans son impossibilité à se dévouer entièrement à un sujet autre que lui-même une faiblesse, un échec. Bughin adresse cette tendance à vouloir se soustraire du texte et revendique plutôt l'écriture de soi comme un choix assumé et littéraire :

Il me semble qu'il nous arrive à toutes de nous nier un peu en écrivant. Alors que pourtant, nous savons très bien qu'écrire est lié à la construction de notre propre mythologie. Parce qu'il y a encore, dans le consensus, quelque chose d'indélicat à avoir autant conscience de soi. À être sa propre muse. À se posséder. C'est pourtant dans cette posture assumée que l'on trouve une forme d'être littéraire. Où l'on devient maîtresse de sa figuration, prenant le contrôle du voyeurisme ambiant (*HB*, p. 142).

Pour les autrices et plus largement
les écrivain·e·s de la marge,
l'écriture de soi peut être revendiquée
comme une résistance,
une affirmation,
une prise de pouvoir.

Sa posture devient un outil afin de devenir souveraine sur ses textes. Les articles d'Hélène Bughin et de Simon Brousseau abordent les deux mêmes enjeux sous des angles différents : l'écriture de soi (ou hors de soi) et la difficulté de détachement de l'écrivain·e face aux discours sur ses œuvres. Bughin propose une figuration de soi-même par l'écriture comme manière de prendre contrôle des perceptions de soi, de rendre son propre regard sur soi souverain, au-dessus du regard d'autrui. Brousseau traite de la création à partir de sa propre pratique tout en situant l'écriture de soi à l'antithèse de son projet. Toutefois, en considérant une œuvre qui parle de lui-même comme une preuve de faiblesse de sa part, il tombe dans une idéologie que Bughin critique : « Je souhaite qu'un jour soit normalisée l'écriture vulnérable, qu'elle soit perçue dans toute sa force, son irrévérence. Que l'on n'y voie pas le propre d'une faiblesse, d'un écart » (HB, p. 143).

Je lis les récits des autres, je les absorbe et les prends en moi pour m'en nourrir. Écrire sur moi devient une sorte de correspondance avec le monde littéraire et réel. J'écoute, j'observe, je vis dans les souliers de l'autre. Je me permets d'écrire un peu plus sur moi, sans honte. Peut-être qu'un jour, je sortirai mes journaux de la bibliothèque et je tenterai d'en faire quelque chose. Assumer que tout ce que j'écris, c'est moi. Cesser de craindre qu'on décele les traces de ma subjectivité, posséder pleinement mon image et tous les mots qui m'appartiennent. À propos d'une de ses plus grandes œuvres de fiction, Flaubert dit « Madame Bovary, c'est moi ».

Si la réflexion de Simon Brousseau porte uniquement sur l'écriture, celle d'Hélène Bughin ouvre la voie à une remise en question plus large et vaste du milieu littéraire actuel en creusant « ce que veut dire être femme et écrire » (HB, p. 139). La posture de Bughin s'oppose à celle de Brousseau, à la fois dans la vision de l'écriture de soi qu'elle met de l'avant et dans son côté engagé, collectif, là où celle de Brousseau est individuelle, ironiquement centrée sur elle-même. Prise à part, la réflexion de Simon Brousseau est complète et nuancée dans le sens où l'auteur est conscient de ses failles et des contradictions qui l'habitent. La réflexion d'Hélène Bughin met en perspective celle de Brousseau en ajoutant à l'équation la variable du genre et en cadrant les enjeux dans le contexte du milieu littéraire québécois. Bughin rend claire l'idée que l'écriture est incarnée en un corps et en une expérience de vie desquels il est parfois impossible de se détacher. Pour les autrices et plus largement les écrivain·e·s de la marge, l'écriture de soi peut être revendiquée comme une résistance, une affirmation, une prise de pouvoir. L'échec d'un·e écrivain·e peut être la réussite d'un·e autre. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Agence France-Presse, « Annie Ernaux salue Camus en recevant son prix Nobel de littérature », *Le Devoir*, 12 décembre 2022, en ligne, <<https://www.ledavoir.com/culture/774259/annie-ernaux-salue-camus-en-recevant-son-prix-nobel-de-litterature>>, consulté le 16 janvier 2023.

Brousseau, Simon, « Écrire contre l'habitude d'être soi », *Moebius*, no 156, hiver 2018, p. 127-139.

Bughin, Hélène, « Courir comme une femme. Lettre à Pascale Bérubé », *Moebius*, no 167, automne 2020, p. 139-145.

Bughin, Hélène, *Enfin une morsure*, Montréal, Del Busso, 2021, 88 p.

Desmeules, Christian, « À tu et à toi », *Le Devoir*, 11 juin 2016, en ligne, <<https://www.ledavoir.com/opinion/chroniques/473054/a-tu-et-a-toi>>, consulté le 17 octobre 2022.

