

numéro 03 – mai 2025

Premières lignes

LA REVUE DU CYCLE INFÉRIEUR

BARDA

Équipe:

Camille Bergeron
Ariane Bertrand
Antoine Lefebvre
Cathia Lenoir
Emma Létourneau
Elliot Mainville
Laurie-Anne Masson
Tamara Mondello
Élodie Sabourin

Comité d'édition:

Camille Bergeron
Ariane Bertrand
Edouard Jomphe-Ricchi
Antoine Lefebvre
Cathia Lenoir
Emma Létourneau
Laurie-Anne Masson
Tamara Mondello
Océane Palardy

Comité de révision
linguistique :

Edouard Jomphe-Ricchi
Emma Létourneau
Julianne Lamer
Tamara Mondello
Océane Palardy
Vincent Palomarès-Pelletier
Janelle Pi
Théo Reinhardt
Élodie Sabourin

Auteur·rices:

Emmanuel Arsenault
Adèle Beauchamp
Ludovique Bender
Nova Bencsics-Vachon
Marilou Bessette
Ève Bouvier
Neyla Mimouni
Marguerite Rouleau

Design graphique:

Janelle Pi

Contact:

info@revuepremiereslignes.ca

ISSN 2819-1722 (Montréal. Imprimé)
ISSN 2819-1730 (Montréal. En ligne)

Éditorial

Premières lignes

Fondée en 2022 par des étudiant·es de l'Université du Québec à Montréal, la revue *Premières lignes* se donne pour mission d'offrir un espace d'expérimentation pour la recherche en études littéraires au premier cycle. Destinée à l'accueil des voix dites «débutantes», elle cherche à valoriser le savoir de ces voix et d'en faire les points de départ d'une réflexion commune. *Premières lignes* se veut donc un espace où se condensent les débuts : de parcours, de parole, de communauté. C'est en se permettant le risque de se présenter sous une forme contestable, aux contours indéfinis ou indéfinissables, que les pensées naissantes que nous publions se dévoilent à leurs pairs. Les sentiers que parcourent ces paroles, qu'ils soient ceux de leurs prédecesseur·es ou des tracés inhabituels dans la forêt des mots, témoignent de la liberté que nous nous proposons d'offrir aux littéraires pour qu'iels se rendent au bout de leurs réflexions.

Il est dans la nature du texte littéraire de faire des liens, de nouer entre elles différentes situations ou manières d'être au monde. De ce fait, il permet de faire voir ce qui, au quotidien, ne se laisse pas facilement saisir. Il réarrange l'ordre du monde pour lui faire dire une plus grande réalité. Écrire, c'est poser sur le papier un lourd fardeau ; c'est ramasser son désordre intérieur ; c'est faire taire la clamour ou, au contraire, faire le plus de bruit possible. Écrire, c'est parfois tout ça à la fois : un barda. Pour ce troisième numéro, nous avons invité les étudiant·es du premier cycle à réfléchir à ce que représente ce terme polysémique dans le texte littéraire, à bardasser leurs mots, à les mêler au tumulte et au vacarme, à s'intéresser à l'entrelacement des voix et des mémoires qui nous entourent.

Un barda, à l'origine, est un bagage, comme le sont les souvenirs et la mémoire. On les porte en soi, tous les jours, et ils nous constituent. Or, la mémoire est une faculté qui oublie et nombreuses sont les fois où nous avons recours à la photographie pour immortaliser ce qui est voué à la disparition. Dans *Le pouvoir mémoriel de la photographie chez Hervé Guibert*, **Ludovique Bender** questionne le paradoxe qui existe entre photographie et mémoire. Si «la raison d'être de la photo [...] est de conserver des souvenirs, [...] elle crée [plutôt] des images qui se substituent au souvenir¹». Le texte de Guibert est mobilisé afin d'explorer comment le texte littéraire peut parvenir à réconcilier les deux. Le bagage peut aussi se faire lourd sur les épaules et refuser de se laisser oublier. Il revient. Dans *Le paradoxe du revenant dans Beloved*, **Adèle Beauchamp** s'intéresse à la figure de revenant·e comme entité paradoxale. C'est notamment à travers une étude des personnages de Toni Morrison que ce texte analyse la manière dont ceux-ci sont à la fois sorti·es de leur expérience traumatisante, à la fois dans l'incapacité de s'en sortir et d'oublier. Pour Colin Davis, les revenant·es sont des personnes qui reviennent, mais qui ne peuvent pas complètement délaisser la mort. Des personnes qui reviennent tout en étant incapable de revenir². Les personnages de *Beloved* seraient à la fois habité·es par les revenant·es et des revenant·es en soi.

Un barda, comme l'identité, se forge longuement. La construction du soi est un processus qui s'échelonne à travers une série d'étapes et de confrontation avec l'Autre. En effet, selon la théorie du stade du miroir de Lacan, c'est par le biais du regard et de la perception qu'on projette sur l'Autre que l'individu parvient à se forger une identité. **Nova Bencsics-Vachon** explore dans *Subjectivation et langage : la voix poétique dans Madame full of shit* l'avènement d'un sujet d'énonciation qui tente de développer un langage qui lui soit propre à partir des signifiants dont il hérite. Le recueil de Paquet explore en jouant avec la langue et ses limites comment nous sommes tous·tes habité·es par une tension entre vouloir se reconnaître dans le regard de l'Autre et aspirer à s'en libérer.



Le barda est aussi un entremêlement hétérogène où l'identité se fragmente. Parfois, l'existence, dans la mémoire collective comme dans le langage, rime avec souffrance. Pour Léonora Miano, c'est notamment le cas des communautés subsahariennes qui doivent se créer une identité à partir de l'intériorisation du discours occidental, soit une parole étrangère et fondée sur la violence³. **Marguerite Rouleau** examine ces identités, individuelles ou collectives, qui se construisent à la frontière d'elles-mêmes dans (*NUIT*): *Liminalités dans L'intérieur de la nuit*. Sous le spectre de la liminalité, elle explore comment l'« à-côté », la marge, s'exprime quand survient un évènement traumatisant. Léonora Miano offre à voir une communauté et un personnage qui tentent de se reconstruire sans posséder tous les morceaux du puzzle.

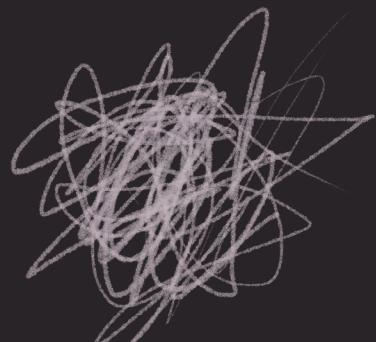
Le barda, c'est aussi un amoncellement de choses qu'on doit parfois ramasser et, pourquoi pas, coller sur la page. Le barda de **Marilou Bessette** dans *La riposte féministe dans Bijou de banlieue : superposition discursive texte-image* est celui de la réappropriation, du seconde-main et du trop-plein de discours qui appelle à une riposte. L'intermédialité de l'analyse crée « une mise en relation de relations⁴ » où le collage se réapproprie les images qui appellent à la riposte. C'est une forme éclectique idéale pour représenter l'expérience humaine subjective remplie d'images de magazines qui nous confrontent à un sexism ordinaire.

¹ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 38

² Colin Davis, « Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture », *Éthique et littérature*, vol. 31, no 3, été 1999, p. 60, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etudlitt2266/501245ar/>>, consulté le 25 novembre 2024.

³ Léonora Miano, *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2020, p. 107.

⁴ Éric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Création, intermédialité, dispositif*, Toulouse, Fabula, 2017.



Parfois, la mise en place d'un barda passe par un environnement sonore cacophonique. Pour **Neyla Mimouni** dans Françoise Durocher, waitress (1972) ou *La révolution du langage cinématographique*, le bruit envahit le texte. C'est dans l'environnement courant du restaurant que le brouhaha d'une commande répétitive remplit l'espace. Cette litanie est portée par une multitude de Françoise Durocher vidées de leur individualité. Leurs expériences individuelles se fondent dans une expérience prolétaire homogène. Ces subversions des fonctions du langage dans le film d'André Brassard sont un exemple de *La révolution du langage poétique* décrite par Julia Kristeva. Or, la cacophonie est loin d'être exclusive au cinéma. Le théâtre est aussi un lieu où la voix prend toute la place et le son révèle son importance. Chez **Emmanuel Arsenault**, la représentation de la pièce côtoie le monde du texte dans *La mimétique poético-mathématique dans Incendies de Wajdi Mouawad ainsi que dans sa mise en scène par Inès et Elkahna Talbi*. La mise en scène anime la poésie des mathématiques amenée par le personnage de Jeanne en ajoutant une dimension visuelle aux pensées du personnage. Le mélange disciplinaire du théâtre, de la poésie et des mathématiques laisse le texte jouer avec différents registres sémiotiques, permettant ainsi aux avancées du récit de se dévoiler peu à peu dans une chorégraphie de révélations et d'abstractions.

Le barda permet également aux contraires et aux anachronismes de cohabiter. Selon Lee Edelman, l'identité queer se conçoit justement comme une position qui refuse le futur et engendre une pulsion de mort. Dans *Rouge, Bleu et arc-en-ciel: une analyse queer des Oiseaux du temps*, **Ève Bouvier** explore à partir de ces théories comment l'identité des personnages d'Amar El-Motar et Max Gladstone influence la structure du récit et sa temporalité. Elles participent d'un temps proprement queer où futur, présent et passé, vie et mort, amour et haine, peuvent exister côté à côté.

La littérature, dans toute sa pluralité, nous permet d'explorer les frontières de l'expérience humaine. Elle sait se faire partenaire du chaos qui régit nos Histoires et nos Mémoires pour leur faire faire sens — ou pas. Puisse la lecture des textes qui suivent vous ouvrir sur une multiplicité d'univers et vous aider à mettre de l'ordre dans ce barda, ou mieux encore, à en créer davantage. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Davis, Colin, « Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture », *Éthique et littérature*, vol. 31, n° 3, été 1999, p. 57-68, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etud-litt2266/501245ar/>>, consulté le 25 novembre 2024.

Guibert, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 172 p.

Méchoulan, Eric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Création, intermédialité, dispositif*, Toulouse, Fabula, 2017.

Miano, Leonora 2020. *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset & Fasquelle, 224 p.

8 - 17 Le pouvoir mémoriel de la photographie chez Hervé Guibert
Ludovique Bender

18 - 29 Le paradoxe du revenant dans *Beloved*
Adèle Beauchamp

30 - 41 Subjectivation et langage :
la voix poétique dans *Madame full of shit*
Nova Bencsics-Vachon

42 - 57 (NUIT) : Liminalités dans *L'intérieur de la nuit*
Marguerite Rouleau

58 - 71 La riposte féministe dans *Bijou de banlieue* :
superposition discursive texte-image
Marilou Bessette

72 - 85 *Françoise Durocher, waitress* (1972)
ou La révolution du langage cinématographique
Neyla Mimouni

86 - 95 La mimétique poético-mathématique dans *Incendies*
de Wajdi Mouawad ainsi que dans sa mise en scène
par Inès et Elkahna Talbi
Emmanuel Arsenault

96 - 107 Rouge, Bleu et arc-en-ciel :
une analyse queer des *Oiseaux du temps*
Ève Bouvier



Ludovique Bender

Le pouvoir mémoriel de la photographie chez Hervé Guibert



On attribue depuis longtemps à l'art une fonction mémorielle. Il y a des siècles déjà, on considérait qu'un des pouvoirs du portrait peint était de permettre la préservation du souvenir des individus représentés par la peinture, même au-delà de leur mort. Cette croyance s'inscrivait bien entendu dans une conception de l'art comme tentative d'accéder à une forme de vérité ou d'authenticité réelle. L'avènement de la photographie, qui propose une capture directe du monde, et donc une représentation beaucoup plus détaillée et authentique de la réalité, marque un tournant dans l'art visuel. Le pouvoir de mémoire accordé à l'image se trouve décuplé puisque la photographie, par son niveau de détail élevé, est considérée comme étant capable de susciter le souvenir chez l'observateur. Dans le domaine littéraire, le potentiel mémoriel de la photo a aussi pu être exploité, notamment pour servir à la rétrospection dans des démarches autobiographiques¹. En effet, « [l]a photographie [...] appartient au rituel du souvenir, à une pratique réglée de caractère sacré. Le biographe a recours à elle dans des pratiques proches du rite : elle accompagne ou archive des moments clés de l'existence familiale, dont l'œuvre rend compte². » D'une manière différente, Hervé Guibert – écrivain, critique photographique et photographe – s'est lui aussi saisi de cette question, en la retravaillant et en la problématisant dans son ouvrage *L'Image fantôme*³, un recueil de courts textes d'autofiction ayant pour fil conducteur la photographie. Dans cette œuvre publiée en 1981, l'auteur livre sa conception et son rapport à la photographie à travers divers textes qui se répondent et construisent un propos. En ce qui concerne le pouvoir mémoriel de la photo, on verra que, dans *L'Image fantôme*, Guibert établit en fait une relation paradoxale entre photographie et mémoire, et que ce paradoxe est au fondement même de la justification de son projet d'écriture. Plus précisément, l'auteur propose une conception double de la photographie, entre la photo « tangible », ennemie de la mémoire, et la photo « non tangible », dont la mémoire est construite. On comprendra alors comment il utilise la littérature pour résoudre cette contradiction.

¹ Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2004, p. 9, 11.

² Sylvie Jopeck, *La photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2004, p. 88.

³ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 172 p. Désormais les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

D'abord, *L'Image fantôme* propose une rupture avec l'idée selon laquelle la photographie possède une fonction mémorielle. Au contraire, la photo y est totalement étrangère à la mémoire. Dans « Inventaire du carton à photos », un texte clé du recueil pour comprendre cette conception, on lit la réflexion du narrateur qui examine ses photos de famille. Celui-ci s'étonne de la distance qu'il ressent entre les images et sa propre représentation du passé : « Les photos, que j'ai déjà dû voir, à plusieurs reprises, enfant, ne coïncident pas avec mes souvenirs : les photos, malgré leur réalité tangible, n'ont pu forger des souvenirs antérieurs à ceux qu'a bien voulu conserver ma mémoire » (p. 36). Notons ici l'insistance de la narration sur la tangibilité de la photo. En effet, dans le livre de Guibert, c'est plus précisément la photographie en tant qu'objet et activité tangible qui s'oppose à la mémoire. Au sein de ce chapitre d'une dizaine de pages, il insiste sans cesse sur cette idée, la répète et la martèle encore et encore, parfois en reprenant pratiquement les mêmes termes et structures de phrases : « De souvenirs de photo, enfin de souvenirs qui ont coïncidé avec une photographie, je n'en ai pas : je me souviens des clichés, mais je n'ai pas l'impression de les avoir vécus » (p. 37). Cette défaillance de la photographie semble ainsi provoquer une réelle frustration chez le narrateur. Guibert va même plus loin : la photographie n'est pas seulement étrangère à la mémoire, elle lui est néfaste. Elle la corrompt et la détériore :

Or ses photos d'enfance ne disent rien de ses souvenirs, ne laissent rien transparaître : c'est une mémoire aveugle, muette, mutilée [...]. On dit que la raison d'être de la photo de famille est de conserver des souvenirs, mais elle crée des images qui se substituent au souvenir, qui le recouvrent, et qui sont une espèce d'histoire digne, aplatie et interchangeable (p. 38).





La citation est très évocatrice : la photo est associée à un processus violent de destruction et de mutilation du souvenir. Si « Inventaire du carton à photos » construit clairement un rapport hostile avec l'acte et l'objet de la photographie, cette conception se retrouve en filigrane à travers toute *L'image fantôme*. Par exemple, dans « L'image parfaite », l'acte photographique a la capacité d'« obliter[er], justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est une pratique englobeuse et oublieuse » (p. 24), tandis que la photo physique est comparée à « l'objet, autrefois intime, d'un amnésique » (p. 24). Les passages relevés associent encore une fois l'oubli aux deux facettes de la matérialité de la photo, soit l'action de photographier et l'objet qui en résulte. C'est encore le cas dans « Photo souvenir » : « je sais bien que ce visage, le vrai, va disparaître tout à fait de ma mémoire, chassé par la preuve tangible de l'image » (p. 28). À travers toutes les citations présentées ci-haut, la même idée est décrite dans un vocabulaire toujours semblable, et évoque, à l'échelle du recueil, un manque ressenti par l'auteur-narrateur face à l'incapacité mémorielle de la photographie.

Par ailleurs, dans l'œuvre de Guibert, la photographie apparaît incapable de prendre en charge une fonction mémorielle parce qu'elle est investie d'un autre rôle: celui de la représentation et de la capture du désir. En effet, la photographie y est tellement saturée de désir qu'elle semble perdre tout autre pouvoir. Le texte est tout aussi limpide à ce sujet, particulièrement dans la réponse que le narrateur fait à ce qu'on imagine être un intervieweur dans «L'homosexualité» : «Comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir? [...] Je ne saurais pas vous dire cela plus simplement: l'image est l'essence du désir, et désexualiser l'image, ce serait la réduire à la théorie... » (p. 89). Ce désir qui exclut la mémoire est lui aussi relié à la fois à l'acte de photographier et à l'objet photo. Ainsi, de nombreux textes de *L'Image fantôme* sont centrés sur la photo érotique, la photo pornographique ou plus simplement sur des photos de chanteurs ou d'acteurs que le narrateur a pu désirer⁴. Mais, ce qui est particulièrement pertinent d'observer, c'est le désir associé même aux photos de famille. En effet, ces images, qui existent normalement dans le but de conserver des souvenirs, sont dénaturées alors que l'écriture de Guibert en fait des objets de désir. De cette manière, les parents perdent, une fois transposés à l'image, le bagage familial et mémoriel qu'on devrait leur associer: «Je découvre aussi, grâce à ces photos, le charme de mes parents [...]: ils sont jeunes, ils sont parfois plus jeunes que moi, et je découvre leur sourire, leur peau bronzée, leurs corps minces, je me prends à pouvoir les désirer » (p. 39). Ici, les figures parentales sont dépossédées de leur histoire, ne sont plus associées qu'à leur corps. Plus tard, lorsque le narrateur écrit: «Je me suis dit, en voyant mon père à l'âge de trente ans: "s'il se présentait ainsi, aujourd'hui, devant moi, j'aimerais bien coucher avec lui." » (p. 51), cela peut engendrer un certain inconfort chez le lecteur, justement dû au fait que l'image du père est totalement dénaturée de sa fonction habituelle. Quant à l'acte de la photographie, dès le début du recueil, dans «L'image fantôme» (p. 11-18), le lecteur est témoin d'une scène où le narrateur fait de la photographie de sa mère une véritable mise en scène de son complexe d'Œdipe. Ultérieurement, dans «Retour à l'image amoureuse» (p. 164), il fait comprendre à son amant que l'acte de photographier se substitue, pour lui, à une caresse tant amoureuse qu'érotique. Dans tous les cas, le désir étouffe la capacité mémorielle de la photographie.

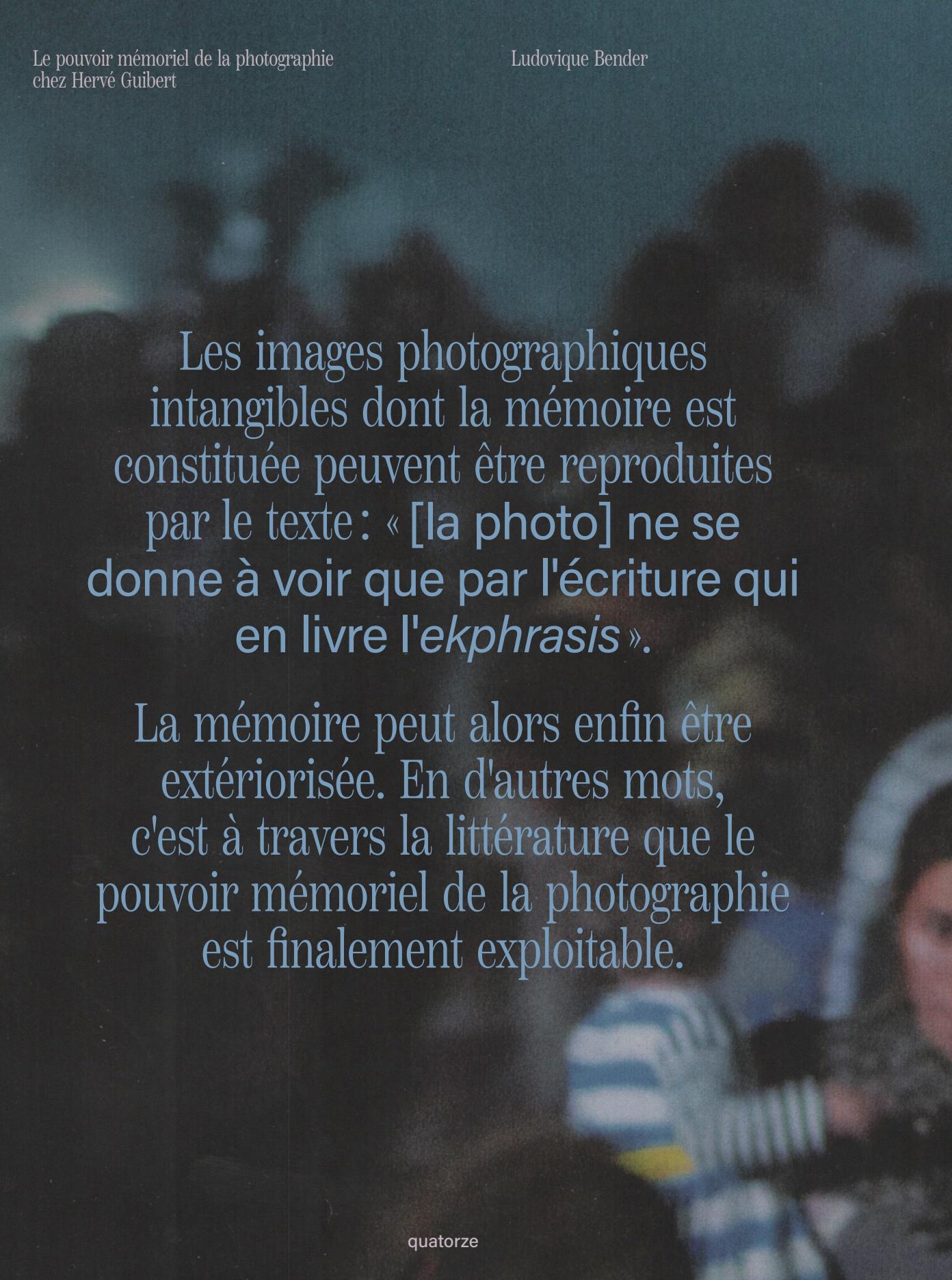
⁴ Voir «Premier amour», p. 19-21; «L'image érotique», p. 25-27; «Photo porno», p. 100-101; «Porno bis», p. 102-104; «Le scotch rouge», p.105.

⁵ Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, «*L'Image fantôme ou le négatif de la photographie*», *Roman 20-50*, vol. 59, no 1, 2015, p. 53.

D'un autre côté, et c'est là que se révèle le paradoxe, Guibert conçoit la mémoire comme une suite de photos. Ici, la différence fondamentale réside dans le fait que cette conception est associée à une photographie non tangible, symbolique ou métaphorique. Le texte clé du recueil pour saisir cette perspective est « Diapos », où le narrateur expose de façon imagée sa conception de la mémoire :

Nous avons, pour évoquer des visages, des sortes de diapositives mentales, plus ou moins immédiates, plus ou moins floues, plus ou moins passées. Nous avons dans la tête, juste derrière les yeux, là où il semble y avoir un autre écran, des paniers, des magasins de clichés, plus ou moins familiers, plus ou moins prêts à fonctionner, et puis des magasins plus éloignés, hauts perchés, où nous allons de temps en temps chercher une diapositive plus ancienne et un peu oubliée [...]. Ces clichés sont des sortes d'abstraction, de certitudes d'existence, de sympathies ou d'antipathies. [...] (Chaque mort provoquerait la destruction d'un fonds photographique qui repasserait une dernière fois, dit-on, dans un rayon de conscience...) (p. 142-144).

Ici, Guibert rapproche les concepts de photo et de mémoire à travers une métaphore filée sur trois pages, où la photo est envisagée comme une vue de l'esprit, c'est-à-dire comme une notion purement imaginaire. Il reprend l'image populaire voulant que tous les souvenirs d'une personne défilent sous ses yeux au moment de mourir, mais y effectue une substitution : les souvenirs deviennent « fonds photographique ». On comprend ainsi pourquoi la photographie est si centrale dans son projet d'écriture autofictionnel, qui est justement un lieu de mémoire pour l'auteur. La forme même de *L'Image fantôme*, soit 64 courts textes mettant en scène des photographies, fait penser à une suite d'images momentanées qui dressent toutes ensemble un portrait de la vie du narrateur. D'ailleurs, Guibert fait le choix conscient d'exclure les supports photographiques réels de son œuvre. Pour que le projet mémoriel prenne forme, la photographie doit rester intangible : « [Mon récit] parle de la photo de façon négative, il ne parle que d'images fantômes, d'images qui ne sont pas sorties, ou bien d'images latentes, d'images intimes au point d'en être invisibles. » (p. 123-124) Effectivement, parmi les différents textes, une grande place est accordée aux images fantasmées. La racine étymologique des mots *fantasme* et *fantôme* « désigne, en bas latin, une image, une représentation par l'imagination. Le fantasme comme le fantôme sont donc des images par définition, et on comprend alors qu'ils aient partie liée avec la photographie⁵ ». Dans tous les cas, la mémoire est plus contenue dans l'*ekphrasis* (la description écrite d'une œuvre d'art) d'une photo imaginaire que dans la photo réelle.



Les images photographiques intangibles dont la mémoire est constituée peuvent être reproduites par le texte : « [la photo] ne se donne à voir que par l'écriture qui en livre l'*ekphrasis* ».

La mémoire peut alors enfin être extériorisée. En d'autres mots, c'est à travers la littérature que le pouvoir mémoriel de la photographie est finalement exploitable.

On atteint ici l'élément primordial qui permet à Guibert de résoudre le paradoxe qui régit le rapport entre photographie et mémoire: la littérature. Au premier abord, si la photographie n'est pas mémoire, mais que la mémoire est photographie, alors on semble se trouver dans une impasse. Mais en fait, le caractère symbolique de la conception de la mémoire de Guibert permet de la transposer au littéraire. Les images photographiques intangibles dont la mémoire est constituée peuvent être reproduites par le texte: « [la photo] ne se donne à voir que par l'écriture qui en livre l'*ekphrasis*⁶ ». La mémoire peut alors enfin être extériorisée. En d'autres mots, c'est à travers la littérature que le pouvoir mémoriel de la photographie est finalement exploitable. En effet, l'écriture est elle aussi une production d'images. Guibert le fait lui-même remarquer dans le texte « L'écriture photographique » où il se penche sur les écrits de deux auteurs, le premier étant Goethe: « Quand Goethe écrit, dans son *Voyage en Italie* [...], il fait une sorte de photo de voyage, il tire une carte postale » (p. 73). **Guibert a la même réalisation face à l'écriture de Kafka :** « De même, certaines notations brèves du journal de Kafka sont de pures photographies » (p. 76). Par conséquent, si l'écriture peut être photographie, la frustration de mémoire ressentie vis-à-vis de la photographie tangible peut enfin être comblée. En effet, comme l'auteur-narrateur de *L'Image fantôme* éprouve un manque lié au fait que les photos réelles ne correspondent pas aux souvenirs vécus, il peut enfin créer, par le littéraire, les images de l'esprit qui, elles, coïncident bel et bien avec la mémoire. Il s'agit en quelque sorte de la justification même du projet d'écriture de *L'Image fantôme*. D'ailleurs, dans le texte, l'auteur se montre conscient du pouvoir réparateur de l'écrit sur la mémoire photographique. Concernant la vision d'une image parfaite non photographiée, Guibert écrit: « elle aura eu le temps de faire son chemin dans ma tête, de s'y cristalliser en image parfaite, l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture » (p. 24). Dans cette citation, on retrouve tous les éléments importants constituant le projet d'écriture de ce recueil: la photographie comme image de l'esprit, le lien étroit entre elle et la mémoire, et la capacité de la littérature à exprimer cette image mémorielle.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

En bref, dans un premier temps, *L'Image fantôme* présente effectivement un paradoxe lié au pouvoir mémoriel de la photographie: dans son état tangible, elle est totalement dénuée de ce pouvoir, alors que, en tant qu'image mentale, elle est la matière même de la mémoire. Toutefois, la mise en écriture des photographies non tangibles du souvenir donne une issue à ce paradoxe. Si l'on veut, Guibert apporte avec *L'Image fantôme* une réponse au *paragone* qui peut exister entre littérature et photographie, c'est-à-dire au débat quant à la différence et la supériorité des arts les uns par rapport aux autres.

qui concerne leur capacité pouvoir de réminiscence respectif, tiens à la supériorité du récit qui, le souvenir, de ramener à la surface de l'oubli⁷ ». Chez Guibert, on ne à une opposition franche entre En effet, si la littérature peut supérieur, c'est parce qu'il la

la photographie. Entre littérature et photographie, « chacun trouve son énergie dans le fantôme de l'autre : la photo raconte une histoire qui n'est pas écrite et en résulte [...], quand le récit narre une photo qui n'a pas été faite, ou une histoire dans laquelle un cliché tient un rôle majeur⁸. » Chaque art continue donc de jouer un rôle essentiel dans l'œuvre de Guibert. En ce sens, son œuvre peut aussi se lire comme une exploration moderne de la célèbre expression latine d'Horace *ut pictura poesis*, qui se traduit littéralement par « comme la peinture, la poésie » et qui a cristallisé, depuis l'Antiquité, les interrogations concernant les rapports d'influence et de ressemblance entre l'art littéraire et les arts visuels.

Du moins, il y répond en ce mémorielle: « Concernant leur il conclut en termes quasi proussiul seul, est capable de ré-enchanter l'émotion vécue autrefois et captive peut pourtant pas procéder ces deux formes artistiques.

atteindre un pouvoir mémoriel

conçoit à travers le prisme de

⁷ Pascal Vallat, « *L'Image fantôme* ou l'écriture au miroir du cliché », *Roman 20-50*, vol. 59, no 1, 2015, p. 33.

⁸ Catherine Douzou, « "À mon seul désir" Hervé Guibert photographe amateur », *Roman 20-50*, vol. 59, no 1, 2015, p. 58.



BIBLIOGRAPHIE

Boulé, Jean-Pierre et Arnaud Genon, « *L'Image fantôme ou le négatif de la photographie* », *Roman 20-50*, vol. 59, no 1, 2015, p. 41 56.

Douzou, Catherine, « "À mon seul désir". Hervé Guibert photographe amateur », *Roman 20-50*, vol. 59, no 1, 2015, p. 57 68.

Guibert, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 172 p.

Jopeck, Sylvie, *La photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2004, 192 p.

Méaux, Danièle et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2004, 272 p.

Vallat, Pascal, « *L'Image fantôme ou l'écriture au miroir du cliché* », *Roman 20-50*, vol. 59, no 1, 2015, p. 21 40.



Adèle Beauchamp

Le Paradoxe du revenant dans *Beloved*

Traumavertissements : esclavage, holocauste

Dans son article « Littérature de l’holocauste et éthique de la lecture », le professeur de littérature comparée Colin Davis théorise la posture de « revenant » des auteurices-témoins de la Shoah. Essentiellement, propose-t-il : « Le problème esthétique de la littérature de l’holocauste est toujours déjà lié à une question éthique : comment communiquer, sous quelle forme raconter, une expérience peu susceptible d’être comprise par les lecteurs¹? » Face à ces problèmes d’énonciation, le·a revenant·e est donc une entité paradoxale à la fois sortie de son expérience traumatisante et prise dans le souvenir de cette dernière. Le roman *Beloved* (1989) de Toni Morrison (1931—) se déroule à Cincinnati au lendemain de la guerre de Sécession américaine. Plusieurs personnages, nommément Sethe et Paul D, sont hantés par leurs années d’esclavage au Bon Abri. Le traumatisme se manifeste dans son paroxysme lorsque Sethe commet un infanticide et assassine sa jeune fille Beloved. S’il n’est pas question d’auteurices-témoins ni de l’holocauste ou de l’écriture du « corps concentrationnaire », il semble que la littérature des sociétés post-esclavagistes tente aussi de raconter ce qui est foncièrement incommunicable : « Bien qu’écrits par un rescapé [...] [les mots] ne disent pas le contenu de l’expérience concentrationnaire vue du dedans du corps supplicié car cette expérience-là n’a pas de mots pour se dire². » Ainsi, il s’agira de démontrer comment la figure du revenant se manifeste par l’intermédiaire des personnages de Sethe, de Paul D et de Beloved dans le roman éponyme. Les principales caractéristiques de la « revenance » évoquées seront l’impossibilité de revenir, l’expérience prolongée de la mort et la distance avec l’expérience traumatisante.

¹ Colin Davis, « Littérature de l’holocauste et éthique de la lecture », *Éthique et littérature*, vol. 31, n° 3, été 1999, p. 59.

² Jean-Michel Chaumont, « Le corps du concentrationnaire : la honte et le regard », dans *Le corps*, Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune (dir.), Paris, Vrin, 1992, p. 295.

1. LA FIGURE DU REVENANT NE REVIENT PAS.

D'abord, le seul terme de revenant implique *ipso facto* l'action de « revenir » ; après une longue séparation, d'un autre monde, de « l'au-delà », etc. Selon Davis, cependant, les revenant·e·s sont contradictoire : « Qu'est-ce qu'un revenant ? C'est évidemment une personne qui revient ; mais c'est aussi un fantôme, une apparition. C'est donc en un sens une personne qui ne revient pas parce qu'elle n'en est plus capable³. » Le·a revenant·e semble avoir réintégré sa vie, mais quelque chose — le souvenir, peut-être — le·a retient dans le milieu d'abjection laissé derrière. Iel n'est plus « capable » de revenir entièrement, se situant en deux lieux à la fois, dans le passé traumatisque et dans le présent, comme si une scission du corps et de l'esprit s'était opérée. Le problème de cette incapacité se pose clairement lorsque, comme le dit Morrison : « *Beloved* [...] is a story about something no one wants to remember : "The characters don't want to remember, I don't want to remember, black people don't want to remember, white people don't want to remember"⁴. » En ce sens, Sethe, Paul D et Beloved sont sans cesse forcée·e·s de se souvenir par ce retour impossible, par cette volonté impérative d'oublier. Pour Sethe et Paul D, il s'agit des humiliations endurées dans le Sud esclavagiste et pour Beloved, il s'agit de son propre meurtre.

Au sein de l'œuvre de Morrison, il est difficile de nommer ce lieu auquel Sethe et Paul D tentent de revenir. L'endroit d'où iels viennent, à n'en pas douter, est leur ancienne vie d'esclavage, principalement au Bon Abri. Nés en asservissement, les deux personnages n'ont aucun « chez-eux » (pays d'origine, ville natale ou maison familiale) à regagner après 1865 : « the narrative of *Beloved* registers the yearning for a connection with an unknowable and unfathomable past and its revival as the substance of a claim by the individual for self-worth⁵. » C'est bien cette absence, ou plutôt l'oubli, d'un passé préesclavagiste que décrit ici David Whitehouse. Cette spécificité fait d'elleux des revenant·e·s d'autant plus coincé·e·s, car le retour vers le monde libre, jusqu'alors inconnu, se fait à tâtons : « Paul D finit par se réveiller et, confessant son ignorance, il demanda comment il pouvait se rendre dans le Nord. Le Nord libre⁶. » Les personnages sont incapables de revenir, autant parce qu'iels ne peuvent abandonner le souvenir du Bon Abri, que parce qu'iels n'ont nulle part où aller. Ainsi, l'ancrage s'établit difficilement et se complexifie encore par l'incapacité à revenir.



En effet, ceci se manifeste textuellement par le mécanisme de l'analepsie qui projette sans cesse Sethe et Paul D au Bon Abri, sans que le temps ne puisse atténuer la résurgence du souvenir. Dans l'extrait suivant, Sethe regarde monsieur Bodwin avancer vers chez elle à dos de cheval : « son chapeau noir à larges bords suffisant à cacher son visage mais pas ses intentions. Il va entrer dans sa cour et il vient chercher ce qu'elle a de plus précieux. » (p. 361, 362) Sethe connaît bien cet homme blanc, propriétaire du « 124 », la maison qu'elle habite avec ses enfants. Pourtant, quelques éléments dans l'apparence de monsieur Bodwin réveillent le souvenir de l'arrivée des hommes du Bon Abri, chargés de la ramener dans le Sud après sa fuite, dix-huit ans plus tôt. En une phrase, Sethe subit un glissement narratif entre le présent et le passé et se revoit telle qu'elle était, un instant avant qu'elle ne commette l'infanticide. Plus encore, elle revit le moment, se retrouvant déchirée entre le présent et le passé dont elle tente de revenir.

Paul D est également victime de l'impossibilité de revenir lorsque son mécanisme de refoulement du souvenir — son cœur comme un boîtier de métal — s'avère non fiable : « Sa tabatière en fer-blanc, couvercle forcé, répandait son contenu dont les parcelles flottaient librement, faisant de lui leur jouet et leur proie. » (p. 304) La métaphore du cœur de Paul D comme une tabatière en fer-blanc présente le souvenir comme un objet physique ; il s'agit d'un « contenu » et de « parcelles ». L'enfermer permet au personnage de s'en dissocier, de revenir du lieu traumatisant qu'est le passé. Paul D se représente le travail du refoulement de la mémoire comme le geste d'abattre un couvercle sur un contenant. La métaphore de la boîte de fer-blanc nous permet ainsi d'observer le débordement de la mémoire vers la conscience et l'échec de l'oubli. En effet, ce mécanisme s'avère inefficace et perméable ; des parcelles du contenu se répandent. Comme le dit Davis à propos de la littérature de l holocauste : « [elle] tourne souvent autour de la vie des revenants qui ne peuvent ni oublier ni s'accorder de leurs souvenirs⁷. » Paul D, donc, est un revenant en ce qu'il ne peut pacifier ses souvenirs de manière à intégrer tout à fait le monde libre ; des éclats du passé le hantent toujours.

³ Colin Davis, « Littérature de l holocauste et éthique de la lecture », *loc. cit.*, p. 60.

⁴ Walter Benn Michaels, « Historicism », dans *The Shape of the Signifier : 1967 to the End of History*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 135.

⁵ David Roger Whitehouse, « Toni Morrison, *Beloved*, Race and Tragedy », thèse de doctorat, département de philosophie, Université d'Exeter, 2018, 87 f.

⁶ Toni Morrison, *Beloved*, trad. Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Éditions 10/18, 1989[1987], p. 161. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

⁷ Colin Davis, « Littérature de l holocauste et éthique de la lecture », *loc. cit.*, p. 64.

Le lieu de « revenance » de Beloved lui est propre : elle veut rejoindre sa famille, sa mère Sethe, sa sœur Denver et les autres, parti·e·s ou décédé·e·s. En somme, il s'agit pour elle de revenir de la mort. Les efforts conjoints de Beloved et de Sethe pour s'apprivoiser l'une et l'autre traduisent un désir puissant que ce retour se solde par un succès. Ce qui commence par une cohabitation harmonieuse se transforme graduellement en une relation autodestructive entre mère et fille. Les deux tentent, d'une part, de se faire pardonner et, d'autre part, de se venger : « Plus elles étaient affamées, plus elles s'affaissaient, plus calmes elles devenaient — ce qui valait mieux que [...] tous les cris et les pleurs qui suivirent cet unique janvier de bonheur et d'amusement. » (p. 329) Selon Walter Benn Michaels, les fantômes sont davantage que des représentations de notre mémoire : ils sont la technologie qui nous fait nous rappeler le passé⁸. Dans cette optique, la résurgence de Beloved au 124 est irrésolument vouée à l'échec. En tant que mécanisme du souvenir, Beloved n'a qu'alimenté ce mouvement vers le passé qui empêche le retour des revenant·e·s.



⁸ David Roger Whitehouse, « Toni Morrison, *Beloved*, Race and Tragedy », *op. cit.*, 139 f.

⁹ Colin Davis, « Littérature de l holocauste et éthique de la lecture », *loc. cit.*, p. 60.

¹⁰ Walter Benn Michaels, « Historicism », *loc. cit.*, p. 137.

¹¹ Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », dans *Traverses*, no 14/15, avril 1979, p. 3.

2. L'EXPÉRIENCE PROLONGÉE DE LA MORT.

Ensuite, le traumatisme de la survie aux camps chez Davis et de la réification des sujets esclaves chez Morrison induit un état adjacent à celui de la mort: « La littérature de l holocauste est ainsi souvent le récit de celui ou de celle qui revient et ne revient pas, qui ne meurt pas mais dont la survie est une expérience prolongée de la mort⁹. » Cette « mort » du sujet, dans la théorie, se définit surtout par son impossibilité de raconter son vécu et l'échec d'un retour véritable. Autrement dit, la survie à une situation dont l'objectif est l'éradication des individus les laisse plus morts que vivants.

Lorsque le récit se pose à cheval entre le présent narratif — marqué par le retour de Paul D et de Beloved au 124 — et le passé dans lequel sont coincés les personnages, une ellipse d'environ dix-huit ans se profile. Cette ellipse est subtile dans la trame narrative de Paul D. Plusieurs pans de son histoire sont évacués du récit puisqu'il s'agit d'un personnage secondaire. Pourtant, l'usage même du sommaire révèle quelque chose des années qui recouvrent son départ du Bon Abri et son apparition au 124: « voilà sept ans que je mets le cap vers ici. Que je marche par tout le pays. Vers le Nord, le Sud, l'Est, l'Ouest ; j'ai été dans des coins qui n'ont même pas de nom sans jamais rester longtemps nulle part. » (p. 71) Son errance quasi spectrale est donc caractérisée par l'absence de sens (les lieux « n'ont même pas de noms » ou ne valent pas la peine d'être cités) et l'imprévisibilité (il marche aux quatre coins du pays, sans suivre de logique). Tous ces éléments brossent le portrait d'un Paul D dont la vie — ou plutôt la survie — est elle-même insensée. La survie du personnage, dans l'optique de Davis, n'est autre qu'une expérience prolongée de la mort.

Chez Sethe, au contraire, l'omission de la narration du temps entre la mort de Beloved et son retour est évidente et donne l'impression d'une cristallisation de sa vie. En effet, c'est au lendemain du point culminant du drame que s'active le processus de « revenance » de Sethe. La narration alterne donc entre le passé précédent l'infanticide et le temps présent, sous-entendant que les dix-huit années séparant les deux moments n'existent pas, ou seulement comme temps diffus et insaisissable. C'est l'existence — si tant est que l'on puisse parler d'existence — suivant le traumatisme que teinte l'expérience prolongée de la mort. L'extrait suivant démontre bien le rapport problématique au temps : « Hum-hum, dit-elle [Sethe], se demandant comment elle pouvait accélérer le temps pour en arriver au non-temps qui l'attendait. » (p. 266) De fait, Sethe articule elle-même son passage fréquent du temps linéaire au temps figé, au « non-temps » qui s'apparente à l'expérience prolongée de la mort de Davis.

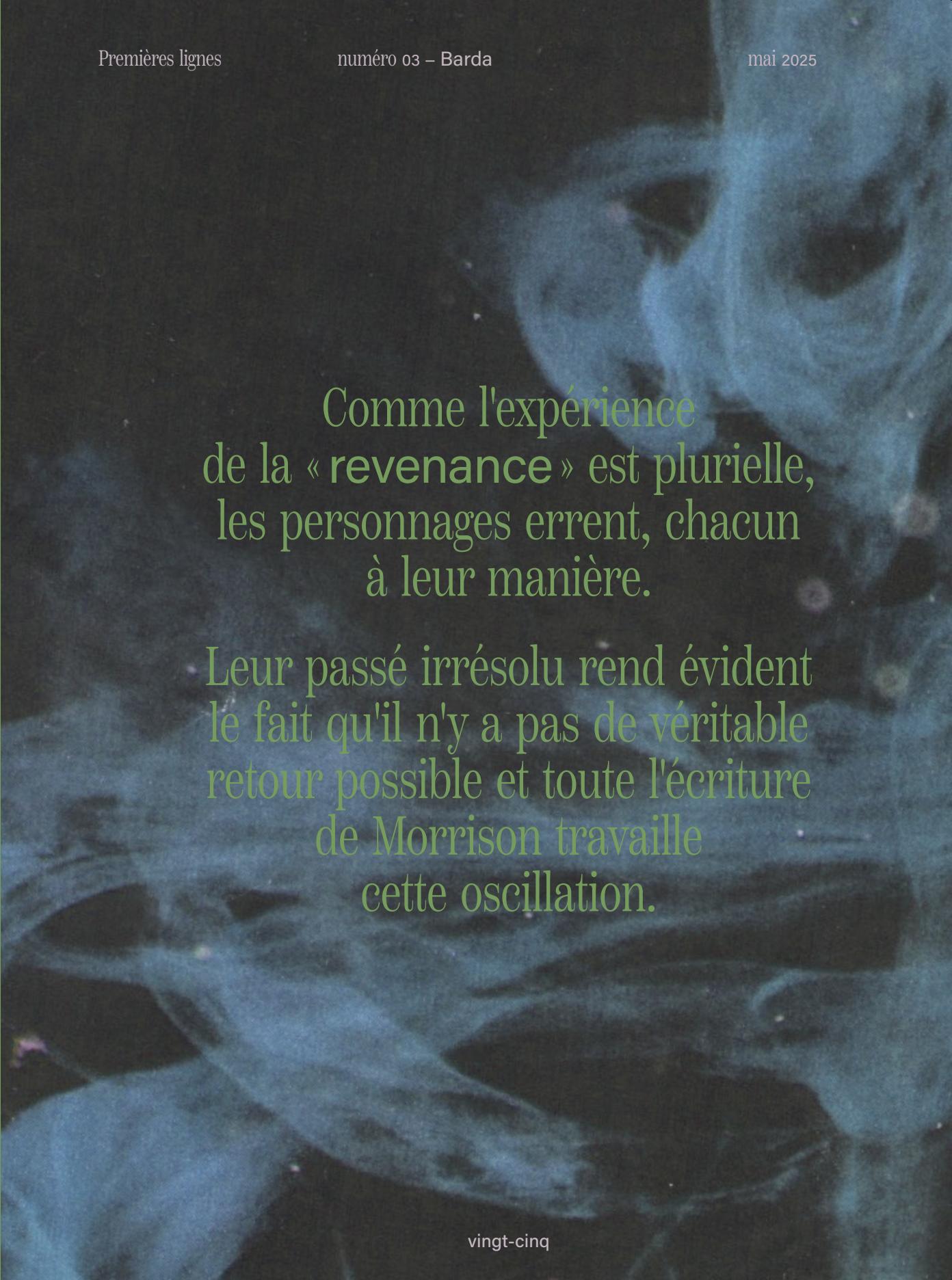
Le cas de *Beloved*, enfin, est complexe par le fait qu'on peut lui attribuer un double statut de revenante si on l'accepte comme un fantôme incarnant le passé : « it is a striking fact about *Beloved* that it presents itself as a ghost story, that its account of the past takes the form of an encounter with a ghost, a ghost who is, as Valerie Smith has said, “the story of the past embodied¹⁰.” » La jeune femme est alors une revenante, entendue au sens d'apparition et au sens de Davis. Beloved vit, en raison de sa mort brutale et de son refus de disparaître complètement, une expérience prolongée de la mort : « sa fille avait pu revenir à la maison depuis cet endroit hors du temps » (p. 253). Certes, la théorie de Davis n'est pas conçue pour s'appliquer aux récits de fantômes revenus de l'au-delà. Mais si « [...]es livres ne sont que les métaphores du corps¹¹ », Beloved peut être pensée comme une métaphore des « revenances » qui habitent le texte.

3. SPECTATEURICES DE L'ÉVÉNEMENT TRAUMATISANT.

Enfin, plusieurs mécanismes empêchent le souvenir de refaire surface, ce qui donne l'impression aux individus de n'avoir pas subi, ou plutôt d'avoir assisté en simples spectateurices, aux événements traumatisants du passé : « Pour les survivants, le passage à l'écriture ne se réduit pas simplement à une tentative de se souvenir [...] il s'agit plutôt pour un sujet dépossédé de son moi de trouver un moyen de reconquérir un passé problématique et d'en faire l'expérience pour la première fois¹². » Il est question de la difficulté pour les individus de s'accorder de leurs souvenirs. Ici encore, la théorie de Davis évoque des survivant·e·s confronté·e·s au passage à l'écrit de leur récit. Loin d'être des auteurices-témoins, les personnages de *Beloved* sont pour la plupart analphabètes et ne prennent pas en charge la narration ; l'instance narrative omnisciente demeure anonyme. En revanche, il sera question du passage à la parole, c'est-à-dire de l'énonciation des scènes d'avilissement et de ce qui l'empêche, comme pour les survivant·e·s de l holocauste lors de leur passage à l'écriture.



¹² Colin Davis, « Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture », *loc. cit.*, p. 62.



Comme l'expérience
de la « **revenance** » est plurielle,
les personnages errent, chacun
à leur manière.

Leur passé irrésolu rend évident
le fait qu'il n'y a pas de véritable
retour possible et toute l'écriture
de Morrison travaille
cette oscillation.



Grâce à son cœur en boîte en fer-blanc, Paul D opère un refoulement du souvenir. Le cœur, ainsi imaginé, devient un contenant dans lequel il peut enfermer ce qu'il désire refouler : « Il se passa un certain temps avant qu'il puisse mettre Alfred, la Géorgie, N° Six, [...] un par un, dans la boîte à tabac en fer-blanc logée dans sa poitrine. Au moment où il arriva au 124, rien au monde n'aurait pu en forcer le couvercle. »^(p. 162) Cette métaphore du cœur en boîte de fer-blanc est évocatrice de la distance considérable que Paul D met entre lui et ses souvenirs. Cette distance est telle, d'ailleurs, que les souvenirs ne semblent plus lui appartenir. En effet, là où devrait se tenir un organe vivant, il n'y a, chez lui, qu'un objet inanimé dont il a perdu le contrôle : « rien au monde n'aurait pu en forcer le couvercle. »^(p. 162) La boîte aux propriétés d'enfermement donne à Paul D une illusion de protection ; loin de lui, ses anciens camarades du Bon Abri et les lieux teintés par des souvenirs dououreux — Alfred, la Géorgie, N° Six et les autres — deviennent inoffensifs. Évidemment, ce refoulement est nuancé ; Paul D n'induit pas une amnésie — la preuve est qu'il peut énumérer les choses qui le troublent et qu'il enferme dans la boîte de fer blanc — ces choses deviennent seulement comme « séparées » de son identité. En outre, ce refoulement demande un travail constant et vigilant : « Paul D ne faisait que commencer, ce qu'il racontait à Sethe n'était que les prémisses [...] En dire plus aurait pu les pousser tous deux vers un lieu d'où ils ne pourraient pas revenir. »^(p. 107) Ici, l'énonciation de souvenirs risque de reconnecter les personnages avec leur passé problématique et, par le fait même, de leur faire prendre conscience de cette expérience.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

Pour Sethe, le refoulement s'attaque davantage au souvenir du meurtre de Beloved et représente, comme chez Paul D, une véritable tâche : « elle malaxait la pâte. Pétrissant et repétrissant. Rien de mieux que cela pour aborder le travail sérieux de la journée, qui consistait à refouler le passé. »^(p. 107) Tel que mentionné ci-haut, la résurgence du souvenir chez Sethe fait glisser sa conscience dans l'épisode passé et elle en fait l'expérience comme pour la première fois. C'est notamment le cas lorsqu'un homme blanc, monté à cheval, lui rappelle ceux venus l'enlever dix-huit ans plus tôt. Ainsi est mis en lumière un problème identitaire chez Sethe — définit par Davis par une dépossession de son soi¹³ — qui l'empêche de rallier son identité mémorielle à celle du présent. En jouant de la dissimulation de son souvenir à elle-même, Sethe floue aussi le lectorat. En effet, l'infanticide est évoqué de façon implicite : « Elle avait fui, voilà tout. Avait rassemblé tous les brins de vie qu'elle avait faits, toutes ces parts d'elle-même [...] et les avait portés, poussés, trainés de l'autre côté du voile, là-bas, loin, là où personne ne pourrait leur faire de mal. »^(p. 229) De ce point de vue, la responsabilité de l'acte de tuer ne lui appartient pas. Davis dit : « au moment décisif il [le survivant] a été pour ainsi dire absent ; il a assisté en spectateur à une souffrance qui a bien été la sienne, mais à laquelle il n'a pas pleinement participé¹⁴. » Autrement dit, Sethe conçoit avoir été spectatrice de l'arrivée des hommes blancs et de sa fuite, mais son refus d'énoncer clairement l'acte meurtrier traduit son « absence » au moment décisif.

Beloved, en tant que présence fantomatique, semble aussi avoir été absente lors du moment décisif qu'est son meurtre. Son vieillissement, sa corporalité et ses souvenirs indiquent tous qu'elle n'aurait pas subit l'épisode de sa mort, qu'elle s'en serait dissocié. Sa conscience ou son souvenir d'avoir été tuée sont flous, quoique sa rancune envers Sethe indique qu'elle en aurait au moins une idée vague. Lorsque l'esprit et le corps de Beloved disparaissent, les personnages éprouvent la certitude que Beloved fait l'expérience pour la première fois — d'une manière absolue, c'est-à-dire par l'annihilation totale de son être — de son passé problématique.

En somme, plusieurs mécanismes de la narration, notamment les ellipses, les sommaires, la rétention d'information et les métaphores filées, sont des résultats de la qualité de revenant·e·s de Sethe, de Paul D et de Beloved. *Beloved*, qui se pose d'abord comme une histoire de fantôme, s'étoffe des couches multiples de « revenances ». La tension entre le « revenir » et l'impossibilité de le faire, l'expérience prolongée de la mort et la difficulté de connecter avec ses propres expériences tisse un univers d'incohérences qui se résumerait enfin par l'énoncé : « slavery can be and must be either remembered or forgotten¹⁵. » Il n'y a donc pas de viabilité dans l'entre-deux de l'oubli et de la mémoire : les êtres sont plutôt comme des revenant·e·s. Comme l'expérience de la « revenance » est plurielle, les personnages errent, chacun à leur manière. Leur passé irrésolu rend évident le fait qu'il n'y a pas de véritable retour possible et toute l'écriture de Morrison travaille cette oscillation. Le paradoxe est double ; les personnages, en tentant d'oublier, rappellent au lecteur ce passé esclavagiste. Dans *Beloved*, les individus ont eux-mêmes conscience de la permanence de la mémoire : « Si une maison brûle, elle disparaît, mais l'endroit — son image — demeure, et pas seulement dans ma mémoire, mais là, dehors, dans le monde. » (p. 57) Pourtant, le sujet survivant semble voué au dur labeur du refoulement. ♦

¹⁵ Walter Benn Michaels, « Historicism », *loc. cit.*, p. 135.



BIBLIOGRAPHIE

Certeau, Michel de, « Des outils pour écrire le corps », dans *Traverses*, no 14/15, avril 1979, p. 28-45.

Chaumont, Jean-Michel, « Le corps du concentrationnaire : la honte et le regard », dans *Le corps*, Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune (dir.), Paris, Vrin, 1992, p. 27-36.

Davis, Colin, « Littérature de l holocauste et éthique de la lecture », *Éthique et littérature*, vol. 31, no 3, été 1999, p. 57-68, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etudlitt2266/501245ar/>>, consulté le 25 novembre 2024.

Michaels, Walter Benn, « Historicism », dans *The Shape of the Signifier : 1967 to the End of History*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 129-168, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt4cg9pz>>, consulté le 2 décembre 2024.

Morrison, Toni, *Beloved*, trad. Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Éditions 10/18, 1989[1987], 380 p.

Whitehouse, David Roger, « Toni Morrison, *Beloved*, Race and Tragedy », thèse de doctorat, département de philosophie, Université d'Exeter, 2018, 255 f., en ligne, <<https://www.proquest.com/doc-view/2339895302/fulltextPDF/7A21B6C8BAD41E0P1?%20Theses&accountheid=14719&sourcetype=Dissertations%20>>, consulté le 29 novembre 2024.



Nova Bencsics-Vachon

Subjectivation et langage : la Voix poétique dans *Madame full of shit*

Traumavertissement: dysmorphie corporelle

Le récit initiatique, ou le *coming of age story*, met en jeu un personnage qui évolue, qui grandit à travers les pages et qui rencontre des obstacles qui le font passer de l'enfance à l'âge adulte. Le recueil de poésie *Madame full of shit* de Catherine Paquet est un bon exemple de ce type de récit. On y rencontre une instance narrative qui se cherche et se découvre, se transforme en nous racontant son parcours et ses cheminements. Le lectorat y rencontre une voix crue, troublée dans ses rapports à l'Autre¹, à son corps et à ses mots. Le recueil de Paquet, paru en mars 2023 chez la jeune maison d'édition Hurlantes, est la première publication de l'autrice. Le texte est divisé en trois parties, dont les titres annoncent déjà l'évolution de la locutrice des poèmes : « Emo kid », l'enfant qui se renferme et évite les autres ; « Self-made wannabe toute », l'adolescent·e qui se cherche, se forme en quête de ses modèles ; « Ghoster Dieu », l'abandon libérateur, la coupure brusque de tout contact avec Dieu, une formulation qui rappelle même l'au-delà. La poésie de Paquet se singularise notamment par son utilisation d'un vocabulaire truffé de franglais et d'expressions courantes qui servent à aborder des sujets délicats, tels la dépression ou les troubles alimentaires, avec ironie. De plus, le texte présente une locutrice qui s'assume comme sujet du langage, à la manière de l'enfant au stade du miroir de Jacques Lacan. Sans être témoin d'un réel processus de subjectivation lacanien, d'une voix narrative qui se trouverait dans le stade du miroir, on retrouve dans ce recueil une poésie qui calque ce processus. Celui-ci se fait d'une part avec une appropriation du langage de l'Autre-modèle, après une tentative destructrice d'affirmation et d'assimilation dans les signifiants de l'Autre-semblable². Cela mène ensuite à une utilisation personnelle du langage, marquée par la présence de figures de style et de jeux de langage. Enfin, cette appropriation du langage fait aussi émerger un registre familier ainsi que l'usage du franglais, très présents tout au long du recueil.

¹ Comprendre « l'Autre » lacanien, lieu symbolique qui précède et structure le sujet, distingué de « l'autre » (avec la minuscule) qui sert simplement à décrire autrui, une personne différente du sujet.

² Dans l'analyse qui sera faite de l'œuvre de Paquet, une distinction sera portée aux différentes formes que l'altérité peut y prendre. L'Autre sera parfois précisé en l'Autre-modèle, c'est-à-dire les figures d'autorité ou de respect (mère, auteurices, etc.), et l'Autre-semblable, qui se rapporte aux membres des groupes dans lesquels se retrouve l'instance poétique elle-même.

RAPPORT AU LANGAGE DE L'AUTRE

RAPPORT NÉGATIF À L'AUTRE

Au travers des trois parties qui forment le recueil de Paquet, le *je* locuteur se subjective à la façon de l'enfant qui passe par le stade du miroir de Lacan. Cette projection en histoire relate la formation de l'individu qui passe d'une image morcelée de lui-même à une complète³. D'après Lacan (1901-1981), psychanalyste français fortement inspiré par les théories freudiennes, le stade du miroir représente une période de l'enfance entre les six à dix-huit mois où l'enfant est capable de se reconnaître dans son reflet dans le miroir. Le parent est alors celui qui a le rôle de pointer ce miroir. C'est donc grâce au langage de l'Autre que l'enfant gagne, au sein de son univers, la fonction de sujet. Le stade du miroir sert à narrativiser la formation individuelle, ce qui permet de lier le *je* à des situations sociales par l'identification aux semblables, par le désir de l'Autre et la concurrence avec celui-ci. Bien que la voix narrative de *Madame full of shit* ne puisse présenter un réel processus de subjectivation, plusieurs procédés formels de ce recueil peuvent être interprétés sous la lentille des théories lacaniennes.

Les travaux de Lacan sont supportés et développés par ceux de Jean-Pierre Lebrun, psychanalyste anciennement président de l'Association lacanienne internationale. Dans le chapitre « Ce que parler implique », tiré de son ouvrage *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Lebrun souligne que parler nécessite une prise de distance, et que le fait d'entrer dans la parole est un processus nécessaire : « c'est le passage nécessaire par le système langagier qui fait d'un individu un sujet et qui lui donne un inconscient, ces deux mouvements étant étroitement liés⁴ ». Le sujet, prisonnier du système du langage qui repose sur la convention des signes et donc incomplet dans ses signifiés et signifiants, se retrouve divisé lors de sa formation individuelle et dans ses rapports à l'Autre. C'est alors avec les signifiants de l'Autre, en particulier de ses parents, que le sujet commence à se construire : « Les mots qui m'ont permis de devenir sujet sont d'abord ceux de mes parents, par exemple⁵ ». Le recueil de Paquet présente un personnage poétique qui permet de bien exemplifier ces procédés de subjectivation.

³ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 97.

⁴ Jean-Pierre Lebrun, « Ce que parler implique », *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2015 [2009], p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 56

⁶ Catherine Paquet, *Madame full of shit*, Montréal, Hurlantes, coll. « Poésies », 2023, p. 29. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

⁷ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 262.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ Jean-Pierre Lebrun, *op. cit.*, p. 56.

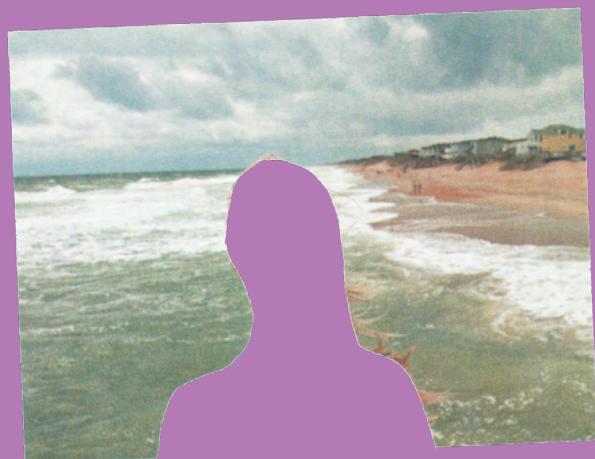


Le texte commence avec un *je* locuteur imprécis, qui se définit encore grâce aux signifiants de l'Autre : « j'ai d'jà voulu séduire les corps/en faisant souffrance au mien/c'a toujours été les autres/ma plus grande faiblesse d'esprit⁶ ». Ici, la voix poétique se positionne dans son rapport souffrant avec les autres, qui dépend d'une altération d'elle-même. Elle verbalise entre autres sa difficulté d'affirmation au contact de signifiants qui ne lui sont pas propres. Tout le poème des pages 29 et 30 repose sur ce rapport aux autres, cette tentative de subjectivation de la locutrice à travers le regard extérieur. Dans le chapitre « De la subjectivité dans le langage », de *Problèmes de linguistique générale 1*, Émile Benveniste (1902-1976), linguiste et sociolinguiste français, se penche sur la question de la subjectivation de l'individu par son assimilation du et dans le langage. Il affirme, entre autres, que c'est « dans l'instance de discours où le *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet"⁷ ». Bien que, dans ce poème, le *je* réussisse à s'affirmer comme locuteur, son discours fait apparaître une certaine défaillance évoquant un processus de subjectivation inachevé. Le sujet semble même se déssubjectiver : il souffre de la perte de son enfant intérieur, du soi qui se construit, et c'est la voix de l'enfant qui se fait entendre : « à 50 livres de moins j'me perdais/dans une garde-robe tailles 4 à 12/tout était trop grand, toute me serrait/sous les déguisements l'enfance enterrée⁸ ». La voix narrative évoque l'enfant qui se pleure lui-même, dans un processus de recherche de soi qui le laisse avec l'impression de ne plus rien pouvoir porter : les vêtements sont soit trop grands, soit trop petits, et toute l'enfance est cachée et morte sous les déguisements que porte la voix qui tente de se subjectiver en se transformant. La locutrice, dans cette tentative de transformation afin de définir son *je*, risque la perte d'elle-même : « sirène surgelée/des failles partout sur la shape/j'ai failli me dissoudre dans les bourrasques/passée à un cheveu de disparaître dans l'immensité⁹ ». Mais à la suite de cette quasi-perte de soi, la locutrice montre une tentative de construction dans l'Autre, à la manière de la subjectivation du futur sujet dans les signifiants qui sont d'abord ceux de l'Autre¹⁰.

DE LA PERTE AU GAIN

La première strophe du poème des pages 29-30 introduit, d'une part, le rapport difficile entretenu avec les autres et, d'autre part, la manière dont le *je* poétique voulait séduire le corps des autres, ce qui peut être perçu comme, plus largement, sa manière de vouloir se changer lui-même pour plaire à l'*Autre*-semblable, et ce, même au prix de se faire souffrance. Dans le dernier vers du poème, Paquet intègre une antanaclase du mot « livre » qui met en relation une perte physique du sujet poétique et un gain de signifiants appropriés par ledit sujet. Dans *Les figures de style*, Henri Suhamy (1932-), angliciste et linguiste français, définit l'antanaclase comme la reprise d'un « mot dans une phrase en opposant deux sens différents qu'il peut assumer¹¹ ». Les strophes deux à quinze commencent par « à 50 livres de moins [...] ». Ici, les « livres » sont utilisés dans le sens de poids, en référence à la transformation physique de la locutrice dans son processus de subjection. Cependant, dans le dernier vers du poème, le sens du mot change : « si je ne m'étais pas ancrée/entre Camus pis Marjolaine Beauchamp/à ma bibliothèque de 250 livres » (p. 30). Cette fois-ci, le mot « livres » est utilisé au sens d'un ouvrage. Le jeu de polysémie accompli par la locutrice sert, d'une part, à mettre l'accent sur les

livres perdues d'une manière maladive par celle-ci, puis retrouvées. Des vers comme « j'ai d'jà voulu séduire les corps/en faisant souffrance au mien » (p. 29), « j'avais pu rien à dire, fallait remplir/le grand trou laissé par les heures au gym » (p. 30), ou « ma tristesse pesait une tonne/m'effritait en miettes d'excellence étudiante » (p. 30) marquent bien la relation problématique qu'entretient le sujet avec son corps. Dans un deuxième temps, chacune des livres perdues a été remplacée par un livre lu. Pendant cinq strophes, la locutrice perd cinquante livres par strophe, pour un total de 250, ce qui revient au même nombre de livres qui se retrouvent dans la bibliothèque qui l'empêche de se « dissoudre dans les bourrasques » (p. 30). La locutrice passe donc d'une tentative autodestructrice de subjectivation dans le regard des autres à une nouvelle tentative, cette fois dans les mots de l'*Autre*-modèle, passant des mots-signifiants du langage de l'*Autre*-semblable aux mots textuels de l'*Autre*-modèle. Elle se forme sa propre identité dans une première étape d'opposition à la définition faite par les autres. Cette opposition s'insère dans un processus parallèle à celui de perte et de gain dans le même poème : celui du « oui-non-oui ».



¹¹ Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2023 [1981], p. 58.

PROCESSUS DU « OUI-NON-OUI »

La subjectivation personnelle se construit, ultimement, dans une objection à l'Autre (p. 56-57). La construction passe par un procédé paradoxal durant lequel le sujet doit simultanément prendre quelque chose à l'Autre, tout en voulant s'en distancier. D'après Lebrun, le futur sujet passe par trois étapes successives, les trois mêmes étapes traversées par la locutrice de *Madame full of shit* : « Disons-le ainsi : pour être un sujet, il faut dire deux fois « Oui ! » et une fois « Non ! » » (p. 58). Plus spécifiquement, il faut d'abord se définir par le langage de l'Autre, puis s'y opposer pour enfin se le réapproprier; il s'agit donc plutôt d'un « oui-non-oui ». Le poème des pages 29-30 permet une lecture de ce même processus chez l'instance poétique. C'est dans la deuxième strophe que la voix poétique semble se trouver dans un premier « oui », une tentative de définition dans le langage de l'Autre, ici un Autre-modèle : « [...] pis j'étais pas/bipolaire en manie/je l'sais, j'ai épluché le DSM à grandeur » (p. 29). On peut noter ici une tentative de définition dans une acceptation des signifiants d'un Autre-modèle, ici ceux du DSM. Le respect de l'autorité d'une forme d'institution, et la recherche consciente d'une partie de définition dans un ouvrage de celle-ci, malgré l'échec de l'opération, dénotent cette première étape, ce premier « oui » aux signifiants de l'Autre. Dans un second temps, il y a un rejet complet du langage dans la sixième strophe du poème : « à 50 livres de moins je buvais/je joggais pis je fumais en tabarnak/j'avais pu rien à dire, fallait remplir/le grand trou laissé par les heures au gym » (p. 30). La voix poétique ne parle plus, le langage complet reste inutilisé. Les heures, autrefois passées au gym, sont remplacées par un « grand trou », ce qui signifie un changement de comportement qui suit le

mouvement du « non », de rejet du langage de l'Autre. Le retour au langage, le second « oui », se fait dans la réappropriation du langage de l'Autre-modèle, cette fois-ci des auteurices de sa « bibliothèque de 250 livres ». C'est bien elle qui lui donne l'impression de ne plus se « dissoudre dans les burrasques » : « si je ne m'étais pas ancrée/entre Camus pis Marjolaine Beauchamp/à ma bibliothèque de 250 livres » (p. 30). Il serait même possible d'y voir une appropriation complète du langage d'auteurice en tant qu'outil, « ancrée » devenant « encrée », s'écrire sur la feuille, se mettre soi-même dans la bibliothèque, le processus d'écriture et l'œuvre elle-même devenant une partie intégrante du processus de réappropriation du langage, le dernier « oui » qui marque la fin du processus de subjectivation du sujet poétique.

AUTOSUFFISANCE OU RECHERCHE DE L'AUTRE

Un peu plus tôt, à la page 25, la locutrice expose son rapport social avec l'Autre-semblable. Dans les deux premiers vers du poème, cette exposition se sert de la figure de la paronomase : « jamais deux sans froids/armée d'ma cotte de failles » (p. 25). Suhamy définit la paronomase comme le procédé « par lequel on rapproche deux vocables qui se ressemblent par le son, mais diffèrent ou s'opposent par le sens¹². » Ici, la figure de style sert à créer un jeu de polysémie sur deux expressions courantes : « jamais deux sans trois » et « cotte de mailles ». Dans le premier vers, le détournement de l'expression sert à mettre l'accent sur la négativité ressentie par la locutrice en contact avec les autres. Un froid se crée en présence d'un autre individu, une distance s'installe.

Vient ensuite une tentative de protection de la locutrice face à ce rapport, à l'aide d'une armure, une cotte de mailles. Cette armure, en échec, devient « cotte de failles ». L'image de la cotte de mailles peut aussi rappeler celle de la râpe, d'où le vers suivant : « je râpe mes traumas » (p. 25). Il s'agit d'une tentative de réduire l'importance des traumatismes vécus par la locutrice, afin de s'en protéger, d'éloigner le froid créé par la présence de l'Autre : c'est le froid de l'armure qu'elle se crée que ressent l'instance poétique, cette armure qu'elle ne porte qu'en présence des autres. La locutrice essaie alors de s'éloigner de l'Autre pour s'en protéger, la strophe se terminant ainsi : « je râpe mes traumas/contre mes limites/crache du venin » (p. 25). Elle « crache du venin » sur l'Autre, ce qui l'éloigne.

En conséquence, le poème se termine dans la solitude de la locutrice : « scorpio season/sans queue ni tête/une carapace à plugger/à envahir par le trou mou/masturbateur denté » (p. 25). En astrologie, la « scorpio season » fait à la fois référence à la période de naissance des individus nés sous le signe du scorpion et au moment entre la fin-octobre et la fin-novembre où il est cru que des événements négatifs se produisent. Ici, le scorpion représente également la locutrice, qui ne peut faire de sens d'elle-même, qui est « sans queue ni tête ». Dans ce contexte, cette expression retrouve donc une justesse anatomique chez l'instance énonciatrice. Un autre jeu polysémique apparaît dans ce passage, la queue pouvant faire référence au pénis. « Sans queue ni tête » évoque alors un certain discours misogyne affirmant que les femmes sont faibles d'esprit. De façon plus générale, la queue devient la représentation de l'acte sexuel, la locutrice se percevant alors comme une « carapace à plugger », un corps vide à combler. La locutrice participe à l'acte sexuel recherché de façon solitaire en évoquant une certaine recherche de l'Autre, tout en soulignant la douleur que cet Autre provoque chez elle. En effet, l'utilisation des termes « envahir » et « denté » connote négativement le masturbateur et convoque des sentiments de malaise et d'inconfort. La voix poétique se trouve donc dans une dualité opposant la recherche de l'Autre dans son intimité, et un rejet de celui-ci causé par la crainte et la douleur.

¹² Ibid., p. 62.

CONSTRUCTION D'UN LANGAGE PERSONNEL CODE COMME NORME CASTRATRICE

Le futur sujet doit passer par une appropriation des signifiants de l'Autre, qui nécessite alors une utilisation personnelle du langage. Dans *Madame full of shit*, cette appropriation passe entre autres par une utilisation du franglais, qui apparaît notamment dans le poème des pages 45 et 46 du recueil : « je babille des caprices, dilettante/face à l'urgence des progrès futilles/leur parfum d'injustice makes me sick/c'est quoi ces mots-là en français ?/demande la loi maman 101/à la seule personne autour de la table/qui care de garder sa langue en vie » (p. 45). Dans ces vers, la locutrice se met dans la peau d'une enfant qui tente, en « babillant », d'énoncer ses besoins, ses « caprices ». Ici, l'apprentissage s'opère dans la société de l'Autre, dans une critique sociale qui prend la forme de la réappropriation des signifiants de l'Autre. L'utilisation du franglais représente la tentative de la locutrice de s'approprier le langage afin de s'exprimer pleinement, en mouvement d'opposition d'un Autre-modèle représenté par une figure à la fois maternelle et institutionnelle. Face à l'utilisation de ces mots, l'Autre-modèle est symbolisé par la mère de la locutrice, qui prend le rôle de la loi 101, et tente de forcer celle-ci à utiliser le langage du français normatif : « c'est quoi ces mots-là en français ? ». C'est l'hypocrisie de cette question qui conclut la strophe, puisque la locutrice se considère comme une défenseuse de la langue française, du langage normé. Ce n'est donc pas seulement à son éloignement de la langue française normalisée que la figure de la mère s'oppose ici, mais à l'appropriation du langage faite par la locutrice, à cette étape du processus de subjectivation de celle-ci.

Une autre homophonie ponctue la fin du poème : « **marée, cage** », devient « **marécage** », eau épaisse, sale, stagnante.

Les isotopies de l'eau et de l'enfance marquent la difficulté d'appropriation du langage du sujet, dans un processus qui rappelle le premier apprentissage de parole de l'enfant.

APPRENDRE À PARLER

Dans ce même poème, cette appropriation se fait dans un univers langagier enfantin, comme l'Expose la strophe suivante : « j'me débroussaille une voix/avec un mini ciseau vert gauchère/outil primaire pointes arrondies/mes joues gras dur/sculptées en manteau Baby Phat/orment une bouche de chantier/aussi jammé qu'à Montréal » (p. 45). La locutrice se retrouve dans le rôle de l'enfant en quête de sa voix, qu'elle « débroussaille ». Ce positionnement se marque par l'isotopie de l'enfance : « mini ciseau », « primaire », « arrondies », « joues gras dur », « Baby Phat », « bouche en chantier ». Cette bouche en chantier rappelle, d'une part, les premières dents qui poussent chez l'enfant ou la perte de celles-ci, mais elle fait aussi référence au langage qui se crée, la bouche devenant une métaphore. Le vers « aussi jammé qu'à Montréal » se rapporte à la difficulté de la locutrice à affirmer son langage, à laisser se déployer ses propres signifiants.

Un court poème à la page 16 démontre bien la nécessité de la locutrice à se fonder ses propres signifiants. La première strophe peut évoquer l'enfant qui construit mentalement les nouveaux mots rencontrés en utilisant ceux déjà acquis, dans un processus de réappropriation des mots de l'Autre : « des rats pages/peau éthique/eau existentialiste/chuis vague » (p. 16). Ici, la présence d'homophonie rappelle le rapport enfantin aux mots qui se fait sans appropriation réelle des signifiants : la sonorité des mots est imitée par l'enfant sans réellement comprendre le signifié, ce qui marque une acquisition approximative des signifiants. La strophe peut se lire ainsi : « dérapages poético-existentialistes, chuis vague ». Un lien se crée alors entre le choix des homophonies et la signification de la strophe : la locutrice dérape dans sa tentative de poésie et d'existentialisme, donc de liberté de signifiant. D'où le sentiment d'être « vague », qui joue encore sur l'antanaclase pour rappeler le mot « eau » utilisé dans l'homophonie. Le reste du poème maintient ce rapport à l'eau, qui signifie alors l'autodestruction et la perte de liberté causée par cette tentative de contrôle des signifiants : « percutante/échouée/lâche tight/marée, cage » (p. 16). La locutrice est vague, mais elle est aussi « une vague » qui s'échoue, qui arrête sa progression en percutant la terre. Elle est d'ailleurs échouée au sens de « perdante », autre antanaclase. La marée, donc le mouvement lent de l'eau qui monte sur la terre, est liée à la cage qui l'emprisonne dans sa tentative de subjectivation. Une autre homophonie ponctue la fin du poème : « marée, cage » devient « marécage », eau épaisse, sale, stagnante. Les isotopies de l'eau et de l'enfance marquent la difficulté d'appropriation du langage du sujet, dans un processus qui rappelle le premier apprentissage de parole de l'enfant.

SENTIMENT D'IMPOSTURE

Un peu plus loin dans le recueil, c'est le rapport entre l'utilisation du franglais et l'affirmation de soi et de son langage qui est mis de l'avant. Dans le poème des pages 48 et 49, d'où le titre de la deuxième partie du livre est tiré, « self-made wannabe toute », toutes les strophes commencent avec la même formulation : « self-made wannabe [...] ». L'idée du self-made se rapporte à celle de l'indépendance, de l'individu qui se construit lui-même et réussit à rejoindre un meilleur statut, habituellement compris comme social ou économique, tandis que le wannabe fait référence à l'idée de celui qui veut, ou celui qui projette une image qu'iel ne parvient pas à atteindre. La self-made wannabe toute de Paquet est donc cette personne qui s'est construite elle-même pour se rendre au point du vouloir être, du projeter être, à force d'essayer de tout être. Dans le texte, l'expression « self-made » se rapporte à la tentative de subjection de la locutrice dans le rejet de l'Autre ; elle veut se faire elle-même. Le terme « wannabe », lui, montre la difficulté rencontrée par la locutrice, ce sentiment d'imposture dans l'effort d'individualisation. D'où le deuxième vers du poème : « le worst of both worlds » (p. 48). La voix poétique se retrouve coincée dans son processus de

subjection, privée de son rapport à l'Autre et aux prises avec un sentiment d'imposture face à son identité indéfinie. La locutrice continue donc à alterner entre une affirmation de soi et une définition par l'Autre, ici un Autre-semblable qui passe par les autres membres de la génération des milléniaux, auxquels elle se compare : « calibrée au seuil du politically correct/millennial anxiouse qui trippe pas/sur le selfcare pis les chats/qui cherche juste/à faire partie » (p. 48). La locutrice utilise son propre langage, qui est truffé de franglais, pour montrer son incertitude d'appartenance à l'Autre-semblable. Elle se positionne au « seuil du politically correct », à la limite de l'acceptation des règles imposées par ses semblables. Elle se définit comme « millennial », mais s'oppose à certains aspects de cette culture : le « selfcare », les chats. La locutrice est « self-made », mais cherche tout de même à « faire partie » du tout.





Le recueil *Madame full of shit* de Catherine Paquet présente une mise en scène du processus de la subjectivation, qui rappelle ceux du stade du miroir de Lacan et du oui-non-oui de Lebrun. Cette subjectivation de la voix poétique du texte navigue à travers un rapport complexe à l'Autre, une perte de soi face au langage de l'Autre-semblable, suivi d'un gain de signifiants dans une réappropriation de ceux de l'Autre-modèle. Ceci se fait dans une opposition constante entre une recherche d'autosuffisance et une recherche de l'Autre. Ce processus mène à la construction d'un langage personnel, face au code normatif perçu comme castrateur, en utilisant l'image de l'enfance comme chantier, et entravé par un sentiment d'imposture. Le recueil de Paquet soulève aussi une question plus large : jusqu'où et comment la poésie peut-elle être un outil de réappropriation du langage ou de sa propre voix ? Comme le démontre Paquet dans sa poésie, celle-ci permet de façonner un espace langagier propre à soi et hybride, de remettre en question les normes tout en affirmant son identité en la marquant de sa culture et de ses héritages. Ce recueil, en jouant avec les codes du langage, ouvre ainsi la voie à une réflexion plus vaste sur l'acte même d'écrire pour exister. ♦

BIBLIOGRAPHIE

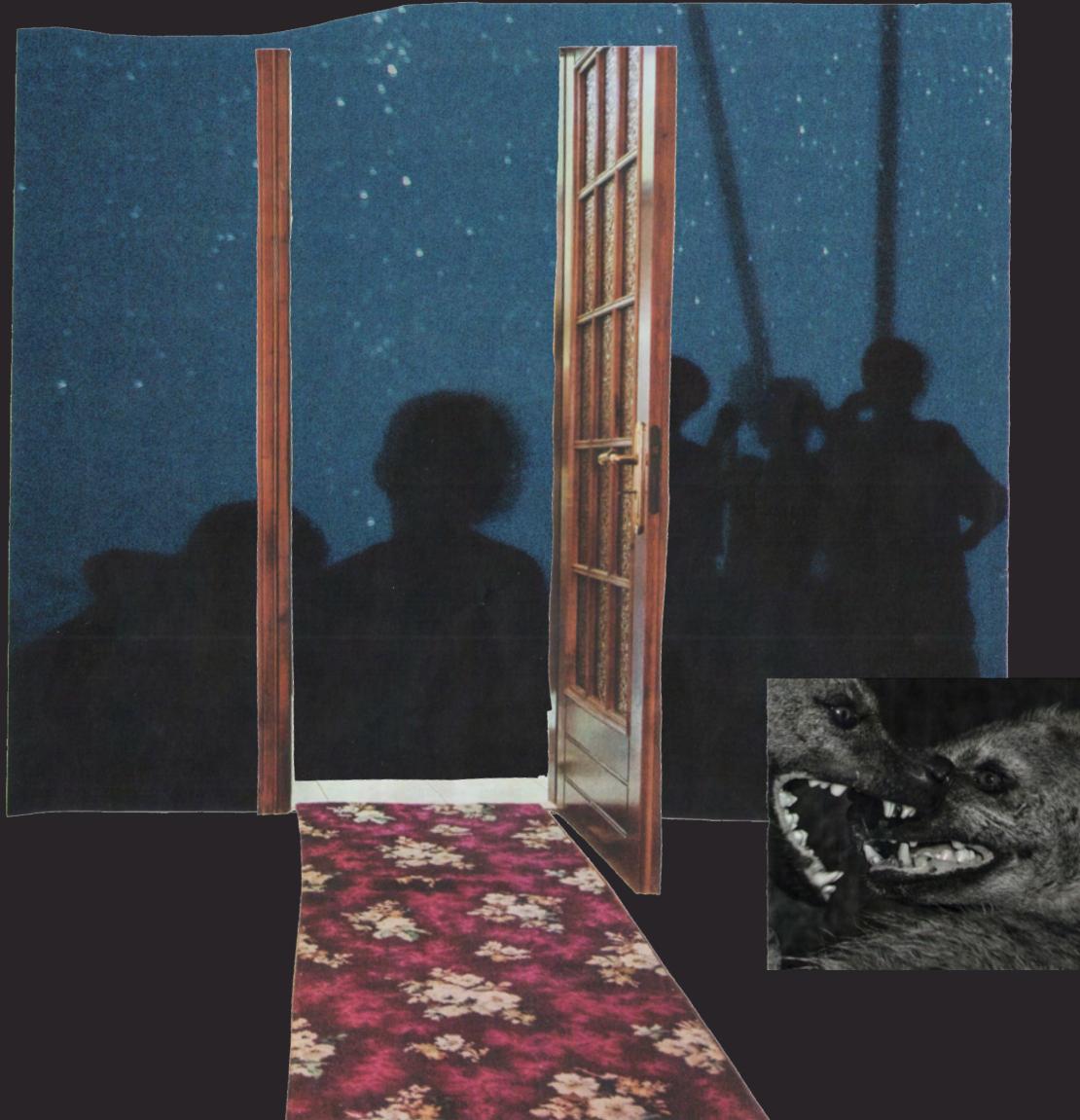
Benveniste, Émile, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 258-266.

Lacan, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100.

Lebrun, Jean-Pierre, « Ce que parler implique », *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2015 [2009], p. 53-77.

Paquet, Catherine, *Madame full of shit*, Montréal, Hurlantes, coll. « Poésies », 2023, 101 p.

Suhamy, Henri, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2023 [1981], 126 p.



Marguerite Rouleau

(NUIT) : Liminalités dans *L'intérieur de la Nuit*

Traumavertissements : violence sexuelle, violence coloniale

Léonora Miano ne mâche pas ses mots. Que ce soit dans ses essais ou ses romans, sa parole éclaire les zones d'ombre d'un monde où la pensée occidentale domine. Dans son essai *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste*, elle fait le procès d'une intérieurisation de l'Occidentalité chez les groupes colonisateurs, les groupes colonisés, ainsi que chez celles et ceux qui vivent aux frontières entre ces communautés. Bien que Miano salue l'apport des divers mouvements décoloniaux en ce qui concerne la visibilité et les droits des personnes noires à travers le monde, elle leur reproche une construction identitaire ancrée dans la race, invention occidentale à son sens. Comme Audre Lorde, elle critique l'usage des outils – le langage dans le cas d'*Afropea* – du « maître » pour s'opposer à lui¹. C'est une des raisons pour lesquelles, plutôt que de parler de traite d'esclaves ou de commerce triangulaire, elle choisit de parler de « déportation transatlantique des subsahariens ». Ce faisant, elle rejette le regard occidental marchand, qui dévoilent les mots « traite » et « commerce », et replace l'expérience Africaine au centre de son vocabulaire. Dans le passage suivant, extrait d'une conférence livrée lors de l'*African Literature Association* à Charleston en 2013, elle constate pourtant que peu d'auteurs·rices subsaharien·nes se penchent sur ce pan de leur histoire, et que les déportations transatlantiques des subsaharien·nes sont représentées dans la littérature noire surtout par le biais des diasporas américaines :

¹ Audre Lorde, citée dans Léonora Miano. *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset & Fasquelle. 2020, p. 87.

² Léonora Miano, « Sub-saharan literatures and the conquest of the self », *Journal of the African Literature Association*, 8(2), 2014, p. 235.

To return to the topics that are emotionally difficult to treat, my opinions [sic] is as follows: our ability to scrutinize them would demonstrate, much more than would economic prosperity, that from now on, we find ourselves on another side of our history. On the side of ourselves².

Être de son propre côté, parler de soi sans intérioriser le regard et le discours de l'autre, voilà tout le projet d'*Afropea* et de *L'intérieur de la nuit*. Sortir du discours occidental, ce serait témoigner des violences subies et perpétrées par les différentes communautés subsahariennes sans reproduire le discours culpabilisant occidental. C'est enfin par un décloisonnement de la parole, une abolition des tabous et un témoignage à la fois intransigeant et empathique sur l'histoire individuelle et collective que Miano fonde une pensée qui vise l'avènement d'une identité propre à soi et hors du paradigme racial. D'ici là, le sujet ne pourrait se trouver toujours qu'à côté de soi, heurtant les frontières d'un cadre idéologique occidental «qui fonde les rapports avec les autres sur la violence³.»

C'est sur cet «à côté», ces frontières individuelles et collectives, que cette analyse de *L'intérieur de la nuit*, première œuvre de Miano, se penchera. L'histoire se déroule à Eku, un village fictif d'Afrique subsaharienne peuplé majoritairement par des femmes et des enfants. Les hommes, quant à eux, travaillent dans les villes et les banlieues et reviennent, une à deux fois par année, répartir leurs maigres biens entre leurs différentes épouses. L'intrigue débute au moment où Ayané, une jeune femme étudiant en France, retourne à Eku pour veiller la mort de sa mère. Plus ou moins bien reçue par les villageoises qui préfèrent l'appeler par la périphrase «fille de l'étrangère», Ayané se démarque par ses fréquentes digressions aux coutumes et son appartenance trouble à cette communauté.

Sur ce point, notons seulement pour l'instant que même si son père a six frères au village, et fait donc entièrement partie du clan, il fait l'affront d'épouser une étrangère et accomplit, pendant la grossesse de celle-ci, ses tâches ménagères, ce qui, aux yeux des villageoises, le féminise. La mésalliance entre ces deux amants donne naissance à Ayané et fonde son exclusion du clan. Tel que l'explique Marie-Louise Messi Ndogo, professeure au Département de français de l'Université de Yaoundé, dans «La perception du féminin à travers la littérature camerounaise», dans la littérature camerounaise, «la femme demeure le noeud d'où se tisse la généalogie⁴.» Ainsi, malgré sa descendance paternelle, Ayané sera toujours considérée plus ou moins comme une étrangère.

³ Léonora Miano, *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit., p. 107.

⁴ Marie-Louise Messi Ndogo, «La perception du féminin à travers la littérature camerounaise», dans Isaac Bazié (dir) et al., *Femmes en francophonie : Écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, p. 137.

⁵ Daniel Fabre et Claudine Fabre-Vassas, «Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier», dans Yvonne Verdier, *Coutume et destin*, Paris, Gallimard, 1995, p. 30.

⁶ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 1981[1909], p. 4.

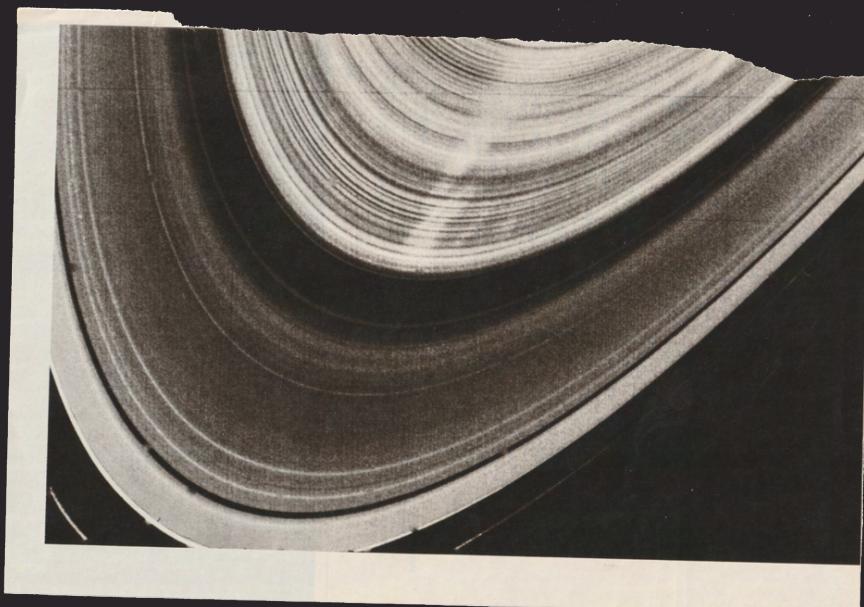
⁷ Marie Scarpa, «Le personnage liminaire», dans Véronique Cnocaert (dir) et al., *L'ethnocréditique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 180.

L'intrigue prend réellement forme au moment où un groupe de rebelles armés prend le village en otage et lui impose un rituel anthropophagique. Au sortir de cette nuit qui fait de nombreux morts, on observe une profonde déchirure dans le tissu social de la communauté. Les croyances s'estompent, les coutumes tombent et la communauté subit de profondes transformations. Ayané, cachée à la frontière du village pendant cette nuit cannibale, cherche des explications à cette violence, perpétrée par les membres du clan envers un des leurs, dont elle n'a été qu'une témoin partielle. Un témoignage à mi-voix, dans l'obscurité de la nuit subsaharienne, permettra-t-il à la jeune protagoniste de lutter contre la part occidentale de son identité, et de se trouver, comme le dit Miano, de son propre côté de l'Histoire ? Dans ce texte, il est question de ce qui se déchire dans nos individualités comme dans nos collectivités quand la guerre civile fait rage. Si son roman est une fiction, sa force réside dans la plausibilité des événements qu'il raconte : violence, homicides et enlèvement d'enfants destinés à devenir soldats. Nous avons choisi d'étudier l'état liminal qui résulte de ces déchirures tel qu'il se présente dans *L'intérieur de la nuit*. Ce texte tentera donc, dans un premier temps, de comprendre comment l'identité liminale d'Ayané se construit et s'exprime dans l'œuvre, pour ensuite observer, dans un deuxième temps, comment le roman met en scène une communauté qui, à la suite d'un événement traumatisque, se retrouve elle aussi en état de liminalité.

AYANÉ ET SES FRONTIÈRES

Plusieurs théoriciens·nes observent, dans le roman moderne européen, une prépondérance des « personnages liminaires ». Pour Daniel Fabre et Claudine Fabre-Vassas, deux ethnologues, le roman moderne européen raconterait, à travers ces personnages, « ce qui arrive quand on s'en écarte [la coutume]⁵. » Afin de proposer une définition du « personnage liminaire », Marie Scarpa, professeure de littérature française à l'Université de Lorraine et spécialiste d'ethnocritique, emprunte à Arnold Van Gennep, ethnologue français du XX^e siècle, le « schéma tripartite du rite de passage ». Ce schéma permet de diviser en trois phases (séparation – liminaire – agrégation) les étapes menant un individu à acquérir un nouveau statut au sein d'une communauté, de passer « d'une situation spéciale à une autre⁶. » Pour accomplir cette transition sociale, le personnage, ou la personne dans les études de Gennep, quitte d'abord son état préalable lors de la phase de séparation. Il passe ensuite par une « phase liminaire » pendant laquelle il sera soumis à diverses épreuves, souvent à l'extérieur de l'espace domestique (*domus*) de la communauté, afin de faire les apprentissages nécessaires à sa nouvelle position au sein de celle-ci. Il termine son rite de passage lors de la phase d'agrégation, qui entérine son nouveau statut social. Ceux que Scarpa nomme les « personnages liminaires » sont en fait des personnages qui n'accèdent jamais à la phase d'agrégation : « C'est à ces figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, "inachevées" du point de vue qui est le nôtre ici, que nous proposons de réservier l'étiquette de "personnage liminaire"⁷. » Ce sont donc des personnages qui se sont soumis aux rites, mais qui ne les ont pas complétés.

Si la liminarité, pour Scarpa, se comprend à travers l'expérience inaboutie du rite de passage, ce n'est pas tout à fait ainsi que s'articule celle d'Ayané. Disons-le d'emblée : Ayané n'est pas un « personnage liminaire ». Elle ne reste pas « bloquée sur les seuils⁸ » d'un rite qu'elle n'arrive pas à traverser, elle ne s'y soumet pas. Si la définition de Scarpa peut tout de même être éclairante, c'est que *L'intérieur de la nuit* raconte, dès les premières pages, divers moments où Ayané s'écarte de la norme d'Eku, où elle choisit de défricher son propre chemin, de créer sa propre identité. Tous ces moments où Ayané ne fait pas comme les autres la repoussent vers les frontières symboliques de la communauté. Ce que les études de Scarpa et de Van Gennep peuvent nous aider à comprendre, c'est qu'Ayané ne cherche pas à s'agréger à une communauté ; elle cherche à s'en éloigner. Depuis son enfance, « [e]lle avait toujours su qu'elle partirait⁹. » Les événements traumatisques qui surviennent pendant son séjour à Eku lui font reconsiderer cette position et mettent à l'épreuve sa position spéciale dans (et hors de) la communauté. C'est parce que nous proposons d'étudier l'identité frontalière d'Ayané dans cette première section, et celle de la communauté dans la seconde, et non l'expérience du rite de passage du personnage et de la communauté, que nous avons préféré parler de *liminalité* que de *liminarité*. Bien que l'expérience liminale s'exprime dans le roman de Miano le plus fortement lors de moments à caractère rituel, il ne sera pas question de faire une analyse de la structure du rite dans l'œuvre, mais bien de ce que l'état-frontière manifesté dans le roman exprime quant au rapport à la mémoire.



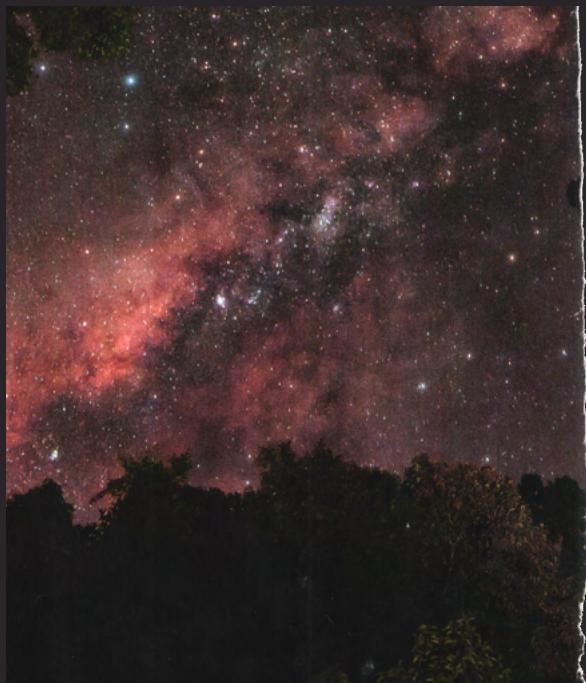


La liminalité d'Ayané s'exprime à différents moments où elle se place en marge des autres personnages. C'est à son adolescence qu'elle s'éloigne volontairement des coutumes d'Eku et rejette la voie tracée pour les jeunes femmes du village. À l'âge de 12 ans, les jeunes garçons quittent l'école et se rendent aux abords des marchés de la ville vendre leur force de travail. Ce faisant, ils débutent leur transition entre un statut de garçon et celui d'un homme. Comme leurs pères, ils quittent le village et ramènent à leurs mères et à leurs sœurs de quoi vivre. Les jeunes femmes, à cet âge, sont plutôt amenées à se sédentariser : « Les filles, quant à elles, demeuraient sur place, à tourner et à retourner une terre qui ne laissait pousser que ce qu'on lui arrachait. Nul n'avait jamais eu l'idée saugrenue de les faire étudier. » (p. 14) Ayané est plutôt envoyée dans un internat. D'emblée, elle préfère l'académisme au parcours vers le mariage et la maternité. Cette étape de sa vie témoigne surtout d'un rapport différent au territoire. Si les femmes d'Eku ne sortent normalement du village que pour aller chercher de l'eau, Ayané, elle, parcourt fréquemment de bien plus grandes distances puisqu'elle habite parfois la ville, parfois la France. Sa migration s'oppose au sédentarisme féminin d'Eku.

Ce rapport spatial se manifeste de nouveau pendant l'intrigue. Les villageoises, environ une semaine avant l'arrivée des *FORCES DU CHANGEMENT*, reçoivent de la part des rebelles l'interdiction de quitter leur village. Ayané, pourtant, entre et sort du village à deux reprises alors que pèse cette menace. À l'exception de sa tante maternelle qui l'accompagne à Eku après la mort de sa sœur, elle est la seule à voyager entre ces espaces. Tout semble nous indiquer que si Ayané peut voyager entre ces lieux, c'est bien que ce qu'elle appelle « chez-elle » s'étend de la ville au village.

⁸ *Idem.*

⁹ Léonora Miano, *L'intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005, p. 40. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.



Son adolescence est marquée d'une autre transgression majeure aux coutumes. Pour passer du statut de fille à celui de femme, il faut, nous dit le texte, avoir un premier contact avec la sexualité. Le viol est chose courante à Eku et cause souvent une « entrée involontaire dans le monde des femmes » (p. 37). Le premier contact avec l'acte sexuel y est violent et non désiré : « on les culbutait dans les fourrés, vers l'âge de neuf ans ou un peu après. Des hommes de passage au village. Leurs oncles et leurs cousins, quelquefois. » (p. 37) Si la femme sait taire « la douleur et l'humiliation du viol » (p. 38), alors elle pourra jouir d'une pleine liberté dans la sexualité prémaritale. Ayané, refusant de vivre cette épreuve, prend sa propre virginité à l'âge de 13 ans à l'aide d'un tubercule de manioc. Alors que ses sœurs font un apprentissage de la maternité par le travail de la terre, cherchant à la rendre féconde afin de se nourrir, Ayané détourne la coutume. Faisant le chemin inverse, elle se fait féconder par la terre. Volontaire et sans violence, l'entrée d'Ayané dans le monde des femmes ne lui permet pas de faire le même apprentissage que les autres jeunes femmes, qui dépasse l'acte sexuel : apprendre à se taire et à subir. En grandissant, les filles d'Eku « se marieraient, enfanteraient, se tairraient. » (p. 14) Cette dernière action est primordiale, car c'est en taisant les violences que les femmes du clan décident d'affronter le souvenir de la nuit sacrificielle. Ayané, elle, dès l'âge de 13 ans, refuse la fatalité de la violence et choisit une voie tierce. Sortir des paradigmes qu'on lui présente, voilà ce que la protagoniste cherche à faire tout au long de ce roman. Alors qu'elle observe les villageoises, attendant de subir l'épreuve des rebelles, elle déplore leur passivité :

Elle y voyait la source de l'habitude qu'on avait ici de se laver les mains de soi-même. Entre le mode conquérant et le mode fataliste, il devait bien y avoir une troisième voie. Une voie qui ne voulait en imposer à personne, mais qui ne trouvait aucune séduction à la soumission. C'était ce chemin là qu'elle comptait suivre. (p. 62)

Ici, le mode conquérant peut se comprendre comme celui des rebelles, ou encore comme celui de l'homme affirmant son pouvoir sur les jeunes femmes par le viol. Le mode fataliste répond pour sa part à la stratégie des villageoises qui consiste à subir perpétuellement les violences, sans s'y opposer, sans les nommer. Qu'elles soient conquérantes ou fatalistes, ces attitudes sont ancrées dans une habitude à la déssubjectivation et dans une déresponsabilisation face au sort. Il s'agit soit de faire ou de subir la violence. La troisième voie d'Ayané s'ouvre plutôt sur le verbe « vouloir » et s'oppose à la soumission, replaçant la volonté, le désir, et donc la subjectivité, au centre de ses préoccupations.

C'est finalement au courant de la nuit cannibale que la liminalité d'Ayané prend forme le plus clairement. Lorsque les *FORCES DU CHANGEMENT* descendent la colline et prennent Eku d'assaut, Ayané est sur le point de quitter les lieux. Depuis plusieurs heures, perchée sur un manguier à la frontière du village, elle scrute l'horizon afin de déterminer le chemin le plus sécuritaire pour retourner à Sombé, capitale économique du pays et ville où habite sa tante maternelle. Alors que les trois hommes présents au village cette nuit-là rassemblent les villageoises à la demande des rebelles, ils ne s'étonnent guère de ne pas trouver Ayané dans sa case, et repartent sans prendre la mesure de son absence (p. 115). Tout au long de la nuit, Ayané reste à l'écart des villageoises. Du haut de son arbre, elle parvient à voir la scène, mais n'entend pas le discours des *FORCES DU CHANGEMENT*. Quand elle descend, elle a beau entendre ce qui se dit, sa vue est entravée par la brousse. D'une manière ou d'une autre, elle n'aura accès qu'à la moitié de l'histoire. Elle n'en est pourtant pas tout à fait absente, puisque tout comme les villageoises rassemblées sur la place publique, Ayané est terrifiée : « Elle qui se trouvait hors de ce cercle ne se sentait pas plus libre que les autres. » (p. 89) La contrainte que ressent Ayané témoigne de sa présence, en indiquant que l'effet que le discours des rebelles a sur elle est similaire à celui des villageoises. La présence-absence à travers laquelle Ayané se manifeste caractérise son personnage, qui porte en elle une appartenance au clan, sans l'habiter au même titre que les autres.

Si la liminalité d'Ayané est présentée aux lecteurs·rices à travers la position spectatrice de la jeune femme qui observe, à partir des frontières d'Eku, le déroulement de la nuit cannibale, la liminalité se manifeste également à travers la narration. En effet, le début des paragraphes, ou même des chapitres, est marqué par l'expérience d'Ayané, mais elle disparaît rapidement pour entrer dans le cœur de l'action sur la place du village. Jusque dans la manière de raconter, Ayané est repoussée aux frontières du récit.

UNE NUIT ENTRE PARENTHÈSES

La liminalité s'est révélée fondatrice de l'identité d'Ayané, mais une autre liminalité taraude ce récit. La nuit sacrificielle, considérée comme un temps liminal mis en fiction, peut se concevoir comme une «heure zéro». Niall Bond retrace les usages et les significations de cette expression en contexte allemand d'après-guerre. Elle décrit tantôt des changements sur le plan légal et politique, tantôt des changements sociaux et culturels. Dans tous les cas, l'heure zéro se conçoit pour Bond à la fois comme une finalité, c'est-à-dire l'éradication d'un ordre ancien, et comme un nouveau départ, c'est-à-dire le début d'un nouvel ordre. À l'heure de la fin du régime nazi, c'est tout l'État allemand qui s'effondre. Or, certains critiquent une certaine continuité avec le régime nazi¹⁰. L'État est donc, ironiquement, dans un état d'entre-deux, pas tout à fait l'ancien régime, mais pas non plus un régime entièrement nouveau: l'Allemagne se tient en équilibre sur la frontière, prête à basculer de l'autre côté, mais encore attachée par des liens solides à l'ancien. « *Stunde Null* signifie les conditions matérielles de la vie dans une post-société ou une pré-société¹¹ », dit Bond. C'est cet état de pré et de post-société, état liminal en ce sens, dans lequel se trouve Eku pendant et après la nuit cannibale que nous proposons d'étudier dans cette deuxième partie de l'analyse. Plusieurs fois, le texte atteste de la transformation de la société après cette nuit. La narration informe le lectorat qu'une transformation a eu lieu, voire, qu'il s'agit d'« un renversement des forces en présence. » (p. 137) Des femmes demandent même explicitement à Ié, figure d'autorité, la permission d'enfreindre les traditions en répudiant leurs maris, argumentant: « - Tu voudras bien nous accorder que les événements de cette nuit nous autorisent à y [la tradition] déroger; » (p. 136)

Avant même que le rituel sacrificiel des rebelles débute, le clan est déjà isolé, des villes et villages voisins d'abord, comme mentionné plus haut, mais aussi de leurs ancêtres. Les morts, à Eku, sont membres du clan autant que les vivants, mais agissent dans une autre dimension que ces derniers. Lorsqu'lé voit venir les soldats, elle se tourne vers ses ancêtres afin de demander leur aide : « Elle sollicita intérieurement la protection de ses aïeux, et pour la première fois de sa vie, elle ne perçut pas en elle leur vibration. » (p. 72) La simple présence des rebelles coupe le pont qui lie les mondes physique et spirituel. L'isolement des vivants vis-à-vis de leurs ancêtres arrive à son apogée lorsque les rebelles demandent à un jeune homme de trancher la gorge d'Eyoum, le chef et représentant spirituel du clan. Cette mise à mort est le premier événement tragique de ce « moment dans le temps et hors du temps¹² » qu'est la nuit liminale. Cet assassinat entraîne un premier changement dans la communauté. La chefferie étant vacante, l'é assume ce rôle dès le moment où elle s'adresse aux rebelles au nom du village. La liminalité engendrée par la passation du pouvoir tient au fait qu'lé représente un choix de chefferie à la fois contraire et cohérent avec la coutume. Avant l'« heure zéro », c'est-à-dire la nuit, la voix d'lé était déjà, pour les villageois·es, celle de la raison. Plus âgée que toutes les autres et ayant « atteint l'âge où une femme était plus qu'une femme » (p. 62), elle s'autorisait à prendre la parole dans le cercle politique du village. Plus encore, bien qu'elle soit une femme, on disait d'elle qu'elle « abritait une âme plus mâle que n'importe quel des hommes qui étaient là. » (p. 101) Elle porte les cheveux courts, « presque ras comme un homme » (p. 63) et mange divers aliments réservés aux hommes (p. 64 + p. 66). Confier le clan à l'é, qui « leur imposait la tradition comme un rempart contre tout » (p. 66), est à la fois un élément de scission et de continuité. C'est une femme, mais masculinisée, et qui, comme le chef précédent, est une fervente gardienne des traditions ancestrales. Rappelons ici ce que dit Marie Scarpa concernant l'individu en position liminale : « il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états¹³. » Eku, lors de cette nuit, est une communauté liminale, en construction, qui reprend certains éléments de son état passé et en transgresse d'autres, comme en témoigne cette relève du pouvoir.

¹⁰ Niall Bond, *L'heure zéro : un mythe fondateur de l'Allemagne de l'après-guerre*, *Sens public*, 2012.

¹¹ *Idem*.

¹² Victor Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1969], p. 97.

¹³ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », dans Véronique Cnocaert (dir) et al., *L'ethnocréditique de la littérature*, loc. cit., p. 180. (Nous soulignons).



Raconter, ce serait inscrire cette nuit liminale, ce moment entre parenthèses, dans le présent, à travers la mémoire et, peut-être, renoncer à encaisser les violences à perpétuité.

Dans tous les cas, le témoignage réactualiseraît la violence, et les femmes d'Eku ont appris qu'il vaut mieux éviter cette réactualisation.

Victor Turner, un anthropologue du XX^e siècle, signale aussi que la phase de marge, ou phase liminaire, permet à l'individu de prendre acte des valeurs essentielles de sa communauté :

[...] si l'on considère la liminarité comme un temps et un lieu de retrait hors des modes normaux de l'action sociale, on peut l'envisager comme étant virtuellement un moment de vérification des valeurs et des axiomes essentiels de la culture où elle se présente¹⁴.

Bien qu'il ne soit pas question ici, rappelons-le, d'un rite de passage pour Ayané, la nuit liminale met tout de même à l'épreuve son identité dans ce qu'elle est en partie : une femme d'Eku. Cette nuit la change et, après avoir entendu le cri du jeune garçon que l'on dépèce, « la fuite ne faisait plus partie de ses projets. » (p. 125) À partir de ce moment, il n'est plus question pour Ayané de s'écartier de la communauté, mais de s'y intégrer. Elle cherche à obtenir un témoignage qui remplira les vides que sa posture liminale ne lui permet pas de combler, afin de partager une mémoire, de faire partie du clan. Lorsqu'Inoni lui raconte comment elles ont coupé dans la chair du jeune garçon avant de le faire cuire, Ayané ne parvient pas à concevoir que le clan n'ait pas refusé, au risque de sa vie, de manger un enfant. Ce qu'elle ne mesure pas, ce sont les changements en train de s'effectuer dans sa communauté.

¹⁴ Victor Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, op. cit., p. 162.

Le témoignage d'Inoni consacre l'état liminal du village. Paul Ricoeur avance « qu'il ne serait de temps pensé que raconté¹⁵ », L'histoire, le passé, se compose de ce qui est raconté, et fait disparaître ce qui est tu¹⁶. Eku ne déroge pas à ces règles, car, bien que cette communauté semble vivre dans un éternel présent qui leur permet d'affronter les douleurs quotidiennes, elle actualise incessamment le passé par la tradition. Au village, le passé et le présent ne font qu'un, mais tout regard vers l'avenir est proscrit: « Les gens d'Eku ne pensaient pas au futur. Ils ne savaient même pas qu'une telle chose existait. Le temps pour eux, c'était le passé qu'on se racontait comme des fables au coin d'un feu. C'était surtout le présent. » (p. 197) Raconter la nuit sacrificielle, selon Ricoeur, la ferait donc entrer dans l'histoire, dans le passé d'Eku. Il faudrait composer avec son existence dans le présent. C'est pour cela qu'à Eku, taire la violence est une valeur fondamentale. On y refuse d'actualiser des violences par la parole, le présent étant assez difficile comme il est. La tante d'Ayané fait cependant remarquer que le témoignage pourrait aussi permettre, par sa réactualisation du passé, d'éviter de reproduire les violences: « - Il ne s'agit pas d'excuser ce qui s'est passé, mais de le comprendre, de savoir sur quoi cela repose, pour pouvoir l'éviter. » (p. 203) Raconter, ce serait inscrire cette nuit liminale, ce moment entre parenthèses, dans le présent, à travers la mémoire et, peut-être, renoncer à encaisser les violences à perpétuité. Dans tous les cas, le témoignage réactualisera la violence, et les femmes d'Eku ont appris qu'il vaut mieux éviter cette réactualisation. Les événements de *L'intérieur de la nuit* viennent bouleverser cette manière de composer avec les violences. C'est pendant les funérailles des victimes qu'Inoni tente d'abord de prendre la parole. Elle en est rapidement empêchée par ses sœurs, qui préfèrent enfouir la mémoire de cet événement. Or, Inoni a besoin de témoigner afin de faire face à son passé, et Ayané a besoin de l'entendre pour comprendre les changements profonds qui sont à l'œuvre à Eku. Les deux femmes se retrouvent donc pour raconter et pour se faire raconter. Bien que le témoignage ait lieu, ce qui enfreint les coutumes du village, ce dernier n'est pas libre. Inoni et Ayané se rencontrent à la frontière sud d'Eku, c'est-à-dire à la frontière entre le *domus* et le *saltus* (espace sauvage). À l'instar de la communauté qui se transforme, le témoignage d'Inoni manifeste un état d'entre-deux. Elle parle à voix basse, comme si la parole ne pouvait sortir d'elle que faiblement, retenue par les barrières intériorisées. Tout, jusqu'au tremblement incontrôlable d'Inoni, semble indiquer que son témoignage est inadmissible dans l'espace que représente Eku, mais que les changements à l'œuvre au sein de la communauté ont ouvert une brèche à travers laquelle la mémoire peut se réactualiser.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 349.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Léonora Miano, *Afropea: Utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit., p. 196.

Dans ce texte, Miano présente donc une communauté en crise d'identité en vue des profondes transformations engendrées par les guerres civiles en Afrique subsaharienne. Parce qu'elle y intègre un personnage afropéen, elle montre la pression exercée sur l'Afrique par ses diasporas afin d'éclairer leur passé commun. L'identité frontalière d'Ayané permet finalement de mettre en lumière l'intériorisation d'une pensée occidentale, alors que la connaissance des événements suscite chez la jeune femme incompréhension et mépris à l'égard de sa communauté. Alors que Wensigané tente de dialoguer avec sa nièce, de lui faire comprendre que la peur de mourir peut pousser un humain à commettre des actes répréhensibles, Ayané s'enflamme et perpétue le système de violence par le blâme qu'elle pose sur les survivantes. Dans *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste*, Miano rappelle au lectorat que le blâme est aussi une forme de violence :

S'agissant du rapport à l'histoire transocéanique, la manière calamiteuse dont le sujet est traité sur le continent, il faut prendre en considération le fait que l'Afrique subsaharienne, colonisée par les puissances esclavagistes, a subi de leur part un discours essentiellement culpabilisant¹⁷.

En reproduisant cette culpabilisation, cette fois-ci dans le contexte d'une anthropophagie plutôt que de l'esclavage, Ayané solde sa position liminale, assimilable à celle des diasporas dans leur rapport avec la déportation transatlantique, en ce qu'ils n'ont qu'une expérience partielle de la réalité africaine et pourtant, du fait de leur couleur de peau, n'arriveront jamais à s'affranchir pleinement de leurs origines continentales aux yeux du reste du monde. Cette volonté de comprendre que manifeste Ayané ne pourrait, comme le souligne sa tante, s'accomplir pleinement que par une désoccidentalisation de sa pensée, qui se présente dans le roman par une cohabitation des paroles de Wensigané et d'Epupa, une jeune fille avec qui Ayané a fréquenté l'université. D'une part, Wensigané implore sa nièce de prendre la mesure des systèmes de pouvoir qui ont mené à cette soumission en lui faisant remarquer sa vision culpabilisante :

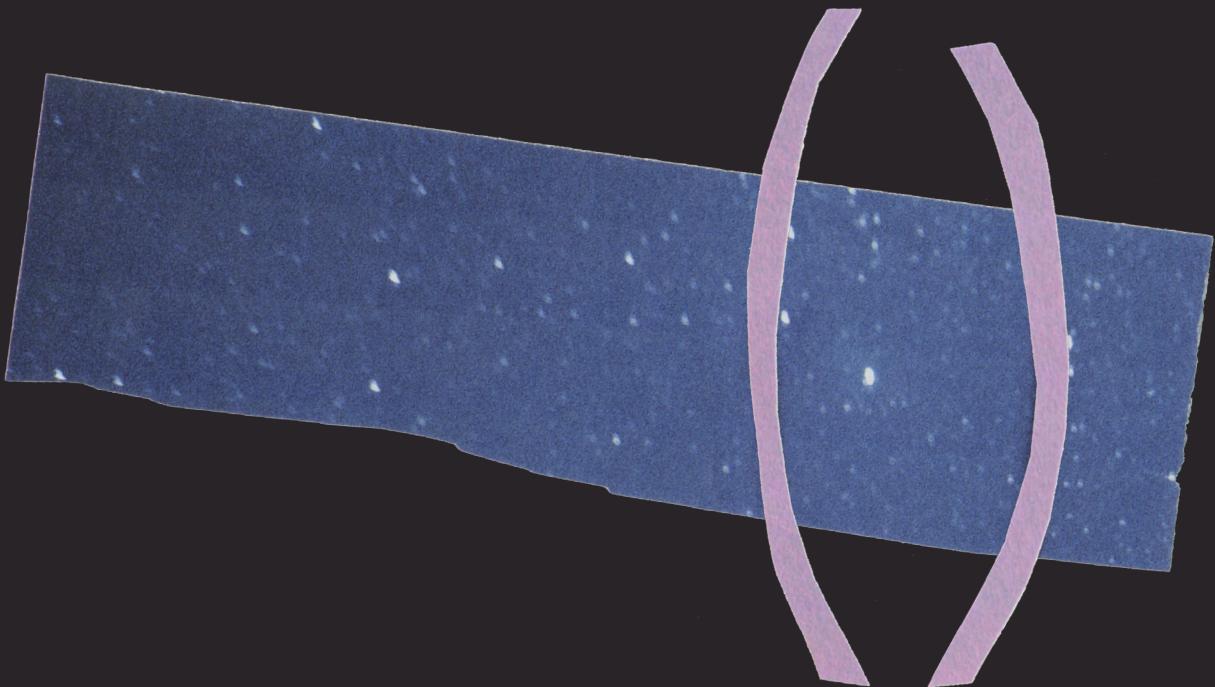
Tu rejettes ces gens qui ne possèdent que leur vie, mais ça te gène moins que des salopards patentés décident de faire la guerre si c'est bon pour les affaires. Ici comme ailleurs, des forts sont venus terrasser des faibles, et tout ce qui te perturbe, c'est que ces derniers se soient soumis! (p. 200)

D'autre part, Epupa, dont les mots ferment le récit, plaide pour l'inscription de cette violence dans l'histoire et la parole:

Si nous n'admettons pas les noirceurs du passé, saurons-nous nous défaire de celles qui nous étreignent encore si vigoureusement? Voici ce jour nos fils en route pour la guerre. Voici qu'une fois de plus, sans prendre la mer, ils sont privés d'amour et de lumière.

Tandis que nous quémandons la culpabilité de l'Occident, à qui nos enfants demanderont-ils réparation? (p. 213)

C'est en prenant la mesure de ces deux paroles que Miano entend créer un rapport à soi propre et indépendant de toute pensée coloniale. La simple cohabitation de ces discours ne saurait éclairer la voie tierce qu'elle recherche. Plus encore, il faudrait les fusionner et faire naître un discours nouveau, où le rapport à la mémoire ne cherche ni à éléver le passé au statut d'époque glorieuse ni à le reléguer à une période honteuse de son histoire. ♦



BIBLIOGRAPHIE

Bond, Niall, L'heure zéro : un mythe fondateur de l'Allemagne de l'après-guerre, *Sens public*, 2012, <https://doi.org/10.7202/1062852ar>.

Fabre, Daniel et Claudine Fabre-Vassas, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », dans Yvonne Verdier, *Coutume et destin*, Paris, Gallimard, 1995, p. 7-38.

Messi Ndogo, Marie-Louise, « La perception du féminin à travers la littérature camerounaise », dans Isaac Bazié (dir) et al., *Femmes en francophonie : Écritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, p. 131-157.

Miano, Léonora, *L'intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005, 224 p.

Miano, Léonora, « Sub-saharan literatures and the conquest of the self », *Journal of the African Literature Association*, vol. 8, n° 2, 2014, p. 219-236, <https://doi.org/10.1080/21674736.2014.11690234>.

Miano, Léonora, *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2020, 224 p.

Ricoeur, Paul, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 426 p.

Scarpa, Marie, « Le personnage liminaire », dans Véronique Cnockaert (dir) et al., *L'éthnocréditique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 301 p.

Turner, Victor, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [1969], 206 p.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 1981[1909], 288 p.



Marilou Bessette

La riposte féministe dans *Bijou de banlieue*: Superposition discursive texte-image

La littérature est un art régi par un système assez strict: le langage. Il est difficile de déroger de la structure dans laquelle elle s'érige, puisqu'une œuvre doit se conformer, entre autres, à des codes et à des modalités poétiques, de genre ou d'édition. Cependant, la contemporanéité des œuvres nécessite un élargissement des conceptualisations de la littérature et, de façon plus large, de l'art en général. Éric Méchoulan, professeur de littérature à l'Université de Montréal, s'est penché sur une de ces conceptualisations nouvelles, soit la question de l'intermédialité. Il la définit comme étant «une mise en relation de relations¹». C'est la relation, l'interaction, des médias qui est au cœur de la discipline. S'y regroupent les projets artistiques au centre des interactions entre différents médias. Dans ce centre se trouvent diverses œuvres qui complexifient les rapports artistiques et disciplinaires préétablis. Le livre *Bijou de banlieue*, de Sara Hébert, est une œuvre qui s'inscrit dans cette démarche par la combinaison d'images sous la forme de collages et de textes relevant du journal intime. Les deux médias utilisés s'allient dans une relation texte-image et créent une superposition discursive intéressante. C'est à travers ces processus créatifs que s'installe un éloge au féminisme contemporain. Le discours féministe représenté dans l'œuvre d'Hébert déploie une critique socio-culturelle des codes problématiques de certains magazines des années 1960 à 1980. L'autrice-collagiste reprend ces codes dans le cadre d'un projet littéraire et en fait plutôt une riposte au discours sexiste normalisé dans ces magazines par une alliance entre collage et journal intime féministe. L'œuvre s'organise à partir d'une diversité d'éléments stylistiques, autant sur le plan de l'image que sur celui du texte. L'autrice récupère des images afin de faire converger différents types de discours à travers l'alliance entre disciplines. Ce sont ces éléments qui permettent l'affiliation féministe et le ton ironique qui sont à la source de la riposte.

¹ Éric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula, Les colloques*, 2017, en ligne, <<https://doi.org/10.5828/colloques.4278>>.

L'EFFET DE DOUBLE PAR LE MARIAGE INTERMÉDIAL

L'œuvre d'Hébert s'établit comme la scène de la rencontre entre le journal intime et le collage. Les collages présentent ce que nous appellerons des questions-affirmations, soit la reprise d'un code de la forme interrogative pour accompagner des phrases qui, sur le plan du fond, se répondent en elles-mêmes. Il s'agit d'énoncés formulés textuellement comme des questions, mais qui sont plutôt le vaisseau d'affirmations implicites. Autrement dit, les questions présentées par les collages servent d'introduction à la revendication que l'autrice présente dans la section suivante. Par exemple, dans la section sur le célibat et l'indépendance, on peut lire : « Madame, vous êtes bien plus qu'un morceau de viande ! Êtes-vous au courant²? » Cette interpellation sert à introduire le sujet de la valorisation individuelle de la femme en la détachant de son rôle ménager de mère et d'épouse. Les extraits textuels, qui prennent la forme de journal intime, relèvent plutôt de l'expérience d'une locutrice subjective. En apposant ces deux procédés, l'un à l'autre on obtient un effet de double : les deux procédés semblent se répondre pour faire avancer la réflexion au cœur de l'œuvre. Ce double permet d'ériger une critique sociale du sexism domestique.

CULTURE DU MAGAZINE ET SEXISME DOMESTIQUE

Sur le plan social, l'autrice critique la normalisation des discours sexistes envers les femmes et de l'imposition d'un rôle social féminin axé sur le travail domestique. Il s'agit de propos normalisés par certains magazines des années 1960 à 1980 adressés aux femmes. Ces discours perpétuent le système de domination patriarcal tout en prétendant, parce qu'ils se trouvent dans des magazines adressés aux femmes, être à leur disposition, alors qu'elles en sont plutôt les victimes. Ces magazines sont surtout ceux à grands tirages. C'est le cas, entre autres, de *L'actualité*, où, en 1980, l'une de ces questions-affirmations se pose quant à la sexualité féminine (diminuée par le système patriarcal puisque non-nécessaire à la domesticité), avec le titre « L'orgasme féminin existe-t-il³? ». Celui-ci est suivi d'un article proclamant que « la réponse est simple, l'orgasme féminin est une invention des psychologues⁴ », ce que relèvent Micheline Dumont et Stéphanie Lanthier dans une étude sur le magazine en question. Hébert propose une critique par la création. Avec un objet-livre reliant deux médias, l'autrice-collagiste reprend les questions-affirmations connotées par les magazines sexistes, créant un renversement discursif qui permet une perspective féministe.

² Sara Hébert, *Bijou de banlieue*, Montréal, Marchand de feuilles, 2022, p. 198. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

³ Micheline Dumont et Stéphanie Lanthier, « Pas d'histoire les femmes ! Le féminisme dans un magazine québécois à grand tirage : *L'actualité* 1960-1996 », *Recherches féministes*, vol. 11, n° 2, 1998, p. 118.

⁴ *Idem*.

EFFET DE DOUBLE ET COORDINATION DES TECHNIQUES

Le collage, avec ses questions-affirmations et ses images qui attirent le regard, se lie au journal intime, qui semble proposer plutôt des réponses en détaillant des expériences issues du particulier. Cette dynamique de question-réponse installe un effet de double sujet. Madame Bijou, locutrice des collages, se place comme modèle : c'est elle qui pose les questions-affirmations, qui sont plutôt des guides à suivre. Le sujet intime semble, quant à lui, répondre de façon nuancée à la première locutrice. Les deux locutrices dépendent l'une de l'autre pour faire avancer l'œuvre : c'est leur dialogue qui permet d'installer une critique du discours. Il s'agit d'une riposte en mouvement, qui s'installe à partir d'affirmations générales, mais aussi à partir d'expériences particulières.



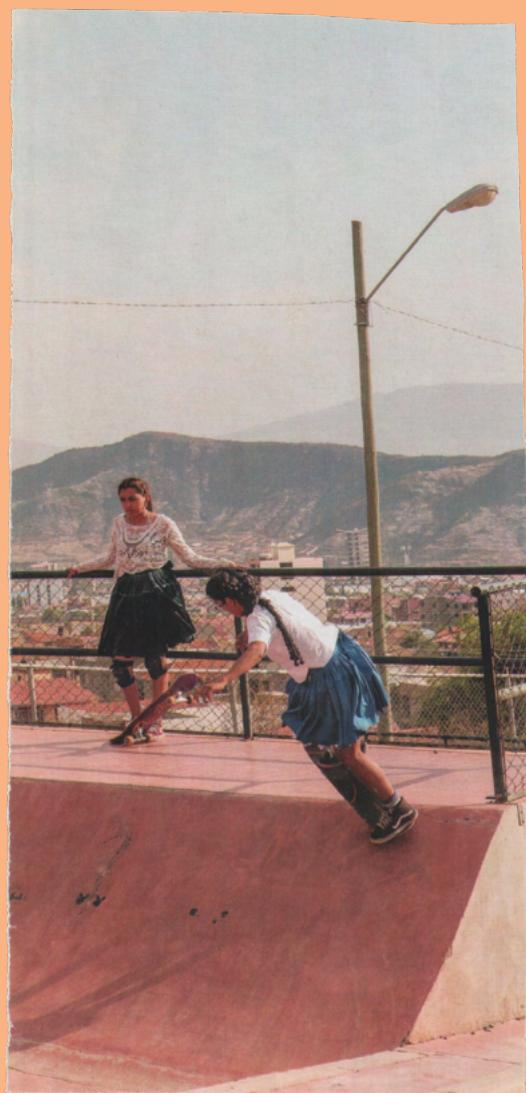
COMPLEXIFICATION DE LA FIGURE FÉMININE

Avec ce mouvement de va-et-vient entre la question-affirmation et la réflexion se complexifient le rôle et l'image de la femme comme étant toujours « la femme dépendant d'un homme ». En effet, Hébert critique l'imaginaire réducteur de la « femme idéale » des années 1960 à 1980. Par exemple, pour éloigner la figure de la femme de son rôle de ménagère et la rapprocher de son émancipation sexuelle, on peut lire, comme question-affirmation : « Saviez-vous que vous pouviez frotter autre chose que de la vaisselle avec vos mains ! » (p. 201) Deux pages plus tôt, le journal intime offre une réflexion subjective sur la sexualité féminine et la connotation négative qui y est donnée. Les deux locutrices se répondent à travers différents discours ; le changement de ton est en corrélation avec le changement de média. Cet effet de double permet à la locutrice de se complexifier, car sa subjectivité s'affirme en contradiction avec l'idéal réducteur du magazine en se découvrant par les mêmes processus formels.

L'aspect réducteur du rôle maternel de la femme est aussi critiqué par Hébert. En effet, elle reprend, dans son œuvre, des codes qui soutiennent normalement un discours sexiste et, pour reprendre les mots de Dumont et Lanthier, une « imagerie culturelle des femmes qui les rattache à la famille, à la fécondité⁵ ». Hébert reprend la question-affirmation pour remettre en question la valorisation de la femme par la maternité, notamment avec la question : « Avez-vous réellement besoin d'un enfant pour donner un sens à votre vie ? » (p. 344). Le collage propose un fil de pensée qui, quoique dénué d'affects, guide la question de la complexification féminine. Cette critique du discours sexiste est ensuite portée par le journal intime permettant l'identification et la projection. En effet, à la page 347 se trouve, dans une entrée de journal intime, une réflexion subjective relevant de l'expérience de la narratrice traitant de son rapport à la maternité qui, sans répondre directement aux questions stylistiques, débute avec l'apport du sujet de celles-ci. La perspective critique des codes sociaux des magazines à connotation sexiste des années 1960 à 1980 s'élargit par la superposition et l'écart des discours des locutrices, qui s'installe en effet de double par la création intermédiaire.

LE PATHOS ET L'AFFILIATION FÉMINISTE

Le style littéraire du journal intime colle encore plus au réel que celui de l'autofiction. Il s'agit d'un type d'énonciation qui relève de l'intériorité tout en s'y adressant: le destinataire et le destinataire sont un seul sujet. De ce fait, ce style pourrait figurer comme «non-censurable» et permettrait de faire surgir des souvenirs évoqués d'un point de vue indéniablement subjectif. Cette subjectivité constitue une prise de parole par rapport à l'expérience féminine: l'acte d'écriture sert à l'agentivité des locutrices du texte. Cette méthode littéraire appelle à l'identification ainsi qu'au partage d'expériences et d'affects, résultant en une affiliation féministe pour contrer la domination sexiste.



⁵ *Ibid.*, p. 115.

AFFECTS, EXPÉRIENCE ET SUBJECTIVITÉ

Le pathos est, selon les notions de rhétorique d'Aristote, la façon d'établir un discours à partir des émotions⁶. Il s'agit de convaincre en suscitant diverses émotions issues d'expériences. Dans *Bijou de banlieue*, le pathos du journal intime se lie aux questions-affirmations intégrées dans les collages de riposte. Ces deux éléments dépendent l'un de l'autre afin de révéler le discours féministe contemporain qui est au cœur de l'œuvre. L'importance de ces éléments affectifs (qui relèvent de l'expérience personnelle) se situe au-delà de la représentation. Il s'agit d'une mise en mots de l'expérience, guidée par des images et des éléments textuels pastichant un cadre formel, celui des magazines, caractéristique du discours sexiste. Cette façon d'évoquer la vérité par l'expérience du particulier rejoint la théorisation du roman de Mario Vargas Llosa dans son ouvrage *La vérité par le mensonge*⁷, dans la mesure où une œuvre présente une vérité chargée qui n'est pas une représentation en soi, ce dont s'occupe l'Histoire, malgré qu'elle soit composée d'archives historiques. Dans l'œuvre d'Hébert, le journal intime est marqué par la présence d'affects et d'expériences qui relèvent d'une vérité fictive. Cette vérité sert de riposte aux discours historiques : l'Histoire et la fiction se superposent afin d'établir une critique sociale.

Dans *Bijou de banlieue*, il est question de la valorisation féminine par le couple, ce que la narratrice déconstruit en faisant le deuil de ses relations à travers des entrées de journal intime, processus proposé par la locutrice du collage. Des indications logiques sont donc fournies de façon claire et chronologique ; « #1 : racontez comment vous avez connu la personne, #2 : décrivez des anecdotes qui reflètent bien ses qualités et ses défauts, #3 : remerciez la pour ce qu'elle vous a apporté de bon, #4 : faites-lui vos adieux » (p. 23). Ces étapes sont développées par les affects et les réflexions de la narratrice du journal intime de façon plus nuancée, en passant à travers plusieurs de ses relations (expériences personnelles). Il est donc encore question du double à travers les deux types d'écriture, mais aussi de leur complétude lorsque mis en commun. Ce processus de mise en commun cherche à susciter l'identification des lectrices, en l'occurrence par la séparation entre la subjectivité et le rôle de partenaire. Le dialogue entre les locutrices par le passage du général au particulier permet l'affiliation féministe entre locutrices, autrice et lectrices. L'identification est possible par le pathos du journal intime.

⁶ Ortolang, « Pathos », Centre national de ressources textuelles et lexicales, en ligne, <<https://www.cnrtl.fr/definition/pathos>>.

⁷ Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, 2006 [1992].



MANIPULATION, CAPITAL ET RIPOSTE

Le journal intime est un mode d'écriture qui, sur le plan symbolique de sa convocation dans l'œuvre, évoque la résistance face à la manipulation des produits de consommation culturels. L'esthétique de ce processus d'écriture s'oppose directement à celle de la culture du magazine puisque, selon Dumont et Lanthier ; « la presse féminine, bien que rédigée par des femmes et pour des femmes, est soumise à des critères d'édition régis par des éditeurs masculins, lesquels se conforment eux-mêmes à un marché commercial qui n'hésite pas à se servir des femmes⁸ ». En convoquant l'esthétique du journal intime connoté par le pathos, Hébert offre au lectorat la possibilité de s'affilier et de réfléchir collectivement aux enjeux qui, dans les magazines à propos sexistes des années 1960 à 1980, étaient censurés par le marché commercial patriarcal. La riposte féministe évolue donc également dans le choix littéraire d'une subjectivité de l'expérience traditionnellement impossible à manipuler. En effet, le journal intime est, symboliquement (et traditionnellement), une forme qui a un destinataire et un destinataire commun, il n'est pas écrit pour quelqu'un d'autre.

La liaison intermédiaire entre le collage réflexif et le journal intime subjectif sculpte donc une recherche d'affiliation complète en joignant le pathos et la raison. Ces deux éléments contradictoires s'influencent mutuellement pour créer la portée critique de l'œuvre.

⁸ Micheline Dumont et Stéphanie Lanthier, « Pas d'histoire les femmes ! Le féminisme dans un magazine québécois à grand tirage : *L'actualité 1960-1996* », *op. cit.*, p. 102.

⁹ Sophie Duval, « Ironique distinction et égalitarisme humoristique : la logique fantasque du temps retrouvé », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 36, 2006, p. 1.

LE TON IRONIQUE DE LA RIPOSTE PAR LE COLLAGE

SUPERPOSITION ET DEUXIÈME DEGRÉ

L'œuvre d'Hébert propose une riposte féministe sous un ton ironique qui s'établit dans une perspective dichotomique. Le discours incarné par les magazines des années 1960 à 1980 relève de l'objectification de la femme, que ce soit sur le plan de l'enfantement comme rôle de la femme, sur celui du mariage, ou encore sur le plan sexuel. Dans *Bijou de banlieue*, le propos féministe contemporain relève plutôt de l'individualisation de la femme par son auto-valorisation entre autres avec des interpellations telle que : « Rappelez-vous que vous n'êtes la femme de la vie de personne ! Vous êtes la femme de votre vie à vous. » (p. 173) L'ironie s'établit dans l'utilisation du vaisseau du discours sexiste (les images des magazines) remodélées pour devenir la représentation imagée du discours féministe. Ces idées sont représentées, par leur superposition, comme étant en opposition. Ce processus crée un deuxième degré se prêtant à la riposte. La fonction au premier degré des images est de perpétuer un discours sexiste issu du patriarcat. Le deuxième degré relève de leur découpage à des fins de récupération pour s'opposer à leur fonction discursive première, afin de la dénoncer. Avec le processus du collage, Hébert reprend ces images « seconde main », établissant un rapport de deuxième degré avec les éléments imaginés et typographiques. L'œuvre d'Hébert contient donc des éléments visuels qui relèveraient du pastiche formel, mais qui servent plutôt à incarner une opposition discursive : c'est là que se crée le deuxième degré. Le décalage entre les degrés de la somme de ces éléments s'établit dans la mise en mots du discours critique sur l'image critiquée. Sophie Duval, maître de conférences à l'université Michel-de-Montaigne de Bordeaux, travaillant surtout sur les notions d'ironie en littérature, définit l'ironie comme « un énoncé polyphonique et réflexif, cumulant l'usage, comme énonciation au premier degré, et la mention, comme énonciation au deuxième degré⁹. » Dans l'œuvre d'Hébert, les images utilisées sont idéologiquement chargées (la fonction discriminatoire originelle est fortement liée à l'image), mais la superposition de l'énonciation féministe au-dessus de ces images incarne le renversement du discours premier. C'est leur opposition active qui, par la polysémie oppositionnelle des images, crée cette ironie au cœur de la réflexion quant aux revendications mises de l'avant.



HUMOUR, PATRIARCAT ET IRONIE

Les idées sexistes relevant du patriarcat dans certaines revues de 1960 à 1980 s'établissent sous une forme méprisante, cherchant à réduire la valeur des sujets évoqués et destinés aux femmes. Ce processus de mépris « expose une pensée arrogante¹⁰ », selon Duval. Dans *Bijou de banlieue*, ce ton méprisant (se voulant humoristique) est renversé par le collage permettant la superposition du discours. Cette superposition est à la source du deuxième degré de sens. Duval établit une distinction entre l'ironie et l'humour : alors que « l'humour relève d'une profonde implication du sujet, de ses affects, ses peurs, ses souffrances [procédant] à une mise en jeu de ces intérêts essentiels [...] aboutissant ainsi au triomphe du principe de plaisir et de narcissisme¹¹ », l'ironie « pourvoit un [signifiant] de deux sens, l'un propre et explicite, l'autre dérivé et implicite¹² ». Les magazines à discours sexiste de 1960 à 1980 penchent du côté de l'humour afin de conter l'impression de menace d'un égo culturel patriarcal. L'intrusion de la domination patriarcale par le mépris (caché dans un discours prétendument humoristique) dans les espaces de libération et d'émancipation (les magazines prétendant être des espaces féminins) révèle l'insécurité masculine à la source de la perpétuation du discours sexiste. Hébert, dans son œuvre, penche plutôt vers l'ironie en utilisant le sens culturel des signifiants-images pour représenter directement ce que son discours revendique. Le ton ironique complexifie le système de signes servant à la représentation de la figure féminine ; dans ce jeu de mouvement entre implicite et explicite se crée des degrés de discours. Hébert se sert des images servant culturellement à la discrimination pour exemplifier son propos féministe : l'histoire passe du point de vue du dominant à celui du dominé par la manipulation de l'image, image ayant précédemment servi à manipuler la femme pour perpétuer le système de domination.

L'intégration du ton ironique dans le collage par la superposition de discours opposés relève d'un procédé intermédiaire, dans la mesure où cette superposition s'effectue entre un texte explicite et des images implicitement connotées, à la fois culturellement et historiquement. L'ironie se forme à partir du deuxième degré relevant de la reprise des images et des codes soutenant un nouveau discours. Cette ironie permet la complexification de la figure féminine en contrant l'imaginaire de la « femme idéale ». Par exemple, à la page 75, il est question d'enjeux d'iniquités salariales. Pour illustrer le discours remettant en cause ces injustices se trouve l'image d'une femme découpée de ce qui semble être un magazine de mode. Son expression faciale est détenue, et son corps et ses vêtements sont au premier plan. Une scie à chaînes est accrochée à son bras de la même façon que le serait un sac à main. Cette première superposition propose un caractère de riposte par le combat dans l'ironie qui propose la rencontre entre la rudesse de l'outil et la retenue d'un mannequin. Pour accompagner cette image se trouvent les phrases : « si vous voulez une augmentation (ou n'importe quoi d'autre), vous devrez faire preuve de courage, Madame ! » et « montrez-vous sans pitié ! ». Ces phrases, valorisant l'individualisation et la réussite par le travail et l'accomplissement, s'opposent au fait de réduire une femme à son apparence, à ce qu'elle porte. Ce deuxième degré critique la dichotomie des rôles sociaux – l'homme qui travaille, la femme qui paraît – évoquée par les magazines à discours sexistes. C'est par l'ironie de la superposition discours-image que la riposte évolue. Avec la superposition s'installe un deuxième degré, où le discours féministe revendique la valeur symbolique des images en s'y opposant.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹² *Ibid.*, p. 1.

UNE FONCTION POÉTIQUE IMAGÉE

Selon l'Office québécois de la langue française, la fonction poétique (du schéma de Jakobson) est « la mise en valeur du message lui-même¹³ ». Sur le plan littéraire, la fonction poétique d'une œuvre relève de la signification des mots utilisés. Dans l'œuvre d'Hébert, cette fonction s'installe à travers des figures de style. Ces dernières permettent d'illustrer, en connotant, le message revendicateur du projet. Dans un texte, c'est le choix et l'organisation des mots qui connotent le message. Selon les principes de linguistique saussurienne, le signe (dans ce cas, le sens du mot littéraire) se construit selon la somme de son signifiant (le mot textuel, dans le cas de l'écriture) et de son signifié (l'image mentale que ce mot provoque)¹⁴. Cependant, l'œuvre d'Hébert superpose le texte et les images. Avec le processus de collage, une nouvelle fonction poétique se crée. En réutilisant des images issues des magazines sexistes des années 1960 à 1980, Hébert illustre divers propos de façon poétique, par la figure de style, tout en connotant ces images par la valeur symbolique qui leur est culturellement attribuée. Par exemple, une métaphore filée s'installe aux pages 118 à 124. Dans cette section de l'œuvre, intitulée « section avicole », l'autrice entame une réflexion par rapport au rapprochement sexiste entre la femme et les figures aviaires ménagères en associant la figure féminine à des images de poules, de poussins et de dindes. La superposition de la figure féminine à celle de la dinde relève de l'anthropomorphisation (donner à quelque chose d'inhumain un caractère humain) en donnant une fonction poétique de mépris et de discrimination à l'association femme-dinde. Tout au long de cette métaphore filée, le texte évoque la revendication des rapprochements sémantiques entre femme et espèce avicole, notamment avec des questions-affirmations telles que : « avez-vous tendance à laisser les gens vous prendre pour [...] une dinde ? » (p. 118) Ce rapprochement entre la femme et la dinde connote la figure féminine de façon sexiste par le mépris et la réduction à une figure inhumaine. L'autrice, par le collage et les questions-affirmations, revendique la distanciation de la femme face à la figure de la dinde puisque, sur le plan figuré, il s'agit d'un qualificatif pour décrire « une femme [...] sotte et prétentieuse¹⁵ ». Pour accompagner ces structures sémantiques, des images relevant de l'industrie avicole se lient et se superposent à des discours évoquant la femme, ce qui renforce, par une fusion texte-image, le rapport sémantique revendicateur de la nouvelle fonction poétique. L'élaboration stylistique imagée du discours propose donc une riposte féministe dans la mesure où la fonction poétique dévoile un signifié précis et significatif à travers une multiplicité intermédiaire de signifiants (images et mots).

¹³ Gilbert De Landsheere, « Fonction poétique », *Office québécois de la langue française*, 1979, en ligne, <<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8984141/fonction-poetique>>.

¹⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 2005 [1916].

¹⁵ Larousse, « Dictionnaire, dinde n.f. », en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dinde/25626>>.

Cette alliance texte-image permet une élasticité face à l'accessibilité poétique, dans la mesure où la représentation évoque des figures de style structurées par l'image dans le cadre d'une revendication féministe, soit celle de déconstruire l'association de la figure féminine à des termes connotés négativement. Ce processus issu de la comparaison généralisée (favorisant l'identification par l'interprétation de la fonction poétique imagée) s'allie à la riposte par la sollicitation de l'identification à l'expérience subjective pure issue du journal intime qui constitue l'autre moitié de l'œuvre.

Somme toute, l'analyse intermédiaire de l'œuvre de Sara Hébert, *Bijou de banlieue*, révèle une riposte au discours des magazines à connotation sexiste des années 1960 à 1980 en reprenant les codes formels au cœur de l'appareil discriminatoire. La riposte s'installe à travers un ton ironique permettant la complexification de la figure féminine, notamment en la détachant de sa fonction seule de ménagère. Le changement sémiotique de la fonction poétique et du ton s'établit à travers la conceptualisation et la superposition de discours dichotomiques (celui du sexism face à celui du féminisme) sous des formes médiatiques réunissant le texte et l'image à travers le collage. La juxtaposition d'un discours sous forme de questions-affirmations à celui de la subjectivité crée un effet de double intéressant quant à l'analyse de la création d'une dynamique de question-réponse où l'identification personnelle est possible à travers l'interprétation du texte et de l'image. L'œuvre d'Hébert, sur le plan créatif formel, établit une fusion médiatique symboliquement chargée, puisqu'elle va de pair avec l'affiliation sociale féministe, issue du fond, à laquelle convie son discours. Son œuvre s'inscrit donc dans un processus médiatique contemporain permettant l'évolution et l'hybridation sur le plan artistique, soit par le collage, mais aussi sur le plan social, soit avec le discours féministe. ♦

BIBLIOGRAPHIE

- Dumais, Manon, « "Bijou de banlieue": guide de la jeune femme moderne », *Le Devoir*, novembre 2022, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/lire/769412/livre-bijou-de-banlieue-guide-de-la-jeune-femme-moderne>>, consulté le 20 mars 2024.
- Dumont, Micheline et Stéphanie Lanthier, « Pas d'histoire les femmes ! Le féminisme dans un magazine québécois à grand tirage : L'actualité 1960-1996 », *Recherches féministes*, vol. 11, n° 2, 1998, p. 101-124.
- Duval, Sophie, « Ironique distinction et égalitarisme humoristique : la logique fantasque du temps retrouvé », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 36, 2006, p. 101-118.
- Hébert, Sara, *Bijou de banlieue*, Montréal, Marchand de feuilles, 2022, 352 p.
- Landsheere, Gilbert de, « Fonction poétique », *Office québécois de la langue française*, 1979, en ligne, <<https://vitrin-linguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/898414/1/fonction-poetique>>, consulté le 12 mars 2025.
- Larousse, « Dictionnaire, dinde n.f. », en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dinde/252626>>, consulté le 12 mars 2025.
- Méchoulan, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula, Les colloques*, 2017, en ligne, <<https://doi.org/10.58282/colloques.4278>>, consulté le 12 mars 2025.
- Ortolang, « Pathos », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne, <<https://www.cnrtl.fr/definition/pathos>>, consulté le 23 mars 2024.
- Robert, Camille, *Toutes les femmes sont d'abord ménagères*, Montréal, Somme toute, 2017, 180 p.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 2005 [1916], 525 p.
- Tardif, Dominic, « Encyclopédie de la femme insoumise », *La Presse*, novembre 2022, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2022-11-05/bijou-de-banlieue/encyclopedie-de-la-femme-insoumise.php>>, consulté le 20 mars 2024.
- Thompson, Caroline, « La femme idéale selon les magazines des années 1960 », *Vice*, 2018, en ligne, <<https://www.vice.com/fr/article/bjp4b4/la-femme-ideale-selon-les-magazines-des-annees-1960>>, consulté le 24 mars 2024.
- Vargas Llosa, Mario, *La vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2006 [1992], 420 p.



figure 1 « Françoise Durocher,
waitress (André Brassard) », dans
Cinémathèque qc. Photos, consulté
le 20 décembre 2024, [en ligne].

Neyla Mimouni

Françoise Durocher, waitress (1972) ou La révolution du langage cinématographique

Le cinéma d'avant-garde s'est historiquement chargé d'une dimension politique et révolutionnaire¹, et les cinéastes québécois des années 1960 et 1970 s'inscrivent de manière similaire dans un effort culturel de rupture avec les codes formels de l'art. De la même façon que les artistes d'avant-garde ont fait proliférer un art émancipateur, contre les institutions, le conformisme intellectuel, et le pessimisme des masses, le cinéma expérimental québécois souligne les contradictions de l'ordre social en déstructurant les codes de son médium. C'est sur ce terrain bouillonnant qu'est né le film d'André Brassard, *Françoise Durocher, waitress* (1972), un court-métrage expérimental mettant en scène *la serveuse* des gargotes montréalaises dans la multiplicité – donc l'anonymat – de ses nombreux visages : Françoise est brune, blonde, mince, replète, timide, blasée, jeune et vieille tout à la fois. Ce qui fait d'elle une « waitress », c'est la commande hypnotisante, entendue tout au long du film et répétée jusqu'à l'évasion de son sens. Au-delà des prises de vues purement expérimentales et des jeux de lumière abscons, la singularité du film de Brassard se situerait dans ce bris du langage, cette saturation langagière qui dépouille de tout sens les codes ultra-concrets de la vie de service. Le film est empreint de ruptures, de répétitions ; il donne l'impression d'être devant une parodie autoréférentielle, de regarder une chose et son contraire : quel exemple criant d'un montage parfaitement dialectique ! Nous tenterons, dans cet essai, de prouver la teneur signifiante du bris de l'image ainsi que celle de la rupture du langage, qui ensemble font de *Françoise Durocher, waitress* un film révolutionnaire au sens où Julia Kristeva l'entend dans *La révolution du langage poétique* (1974).

¹ Nicole Brenez, « La notion d'« avant-garde » », dans *Cinémas d'avant-garde*, Lyon, Cahiers du cinéma, coll. « les petits cahiers », 2007, p. 3-15.

La répétition tient, dans ce film, un rôle subversif tranchant. Dès les premières minutes, la première Françoise Durocher énonce de façon monotone la commande de restaurant qui sera répétée tout le reste du film : « *un café deux crèmes deux clubs, deux clubs un pas de mayonnaise l'autre pas de bacon d'la moutarde en masse deux cokes...* ». Tout de suite, elle est rejoints par une deuxième Françoise, et le sens est disséminé dans la double voix. Chacune des voix se rajoutant ensuite au chœur participe à cette machine à détruire le langage : la commande familière de restaurant typique est dissoute dans une cacophonie peu à peu réduite à un bruit de fond. Il ne s'agit bientôt plus que du *bruit* dont la matière première est le langage ; sans que l'on s'en rende compte, les signifiants sont devenus des coquilles vides, et leur entrechoquement produit un vacarme creux de sens. Il y a une saturation complète du langage, une désacralisation du signe dans sa relégation au bruit de fond.



² Julia Kristeva, « Préliminaires théoriques. 1. Sémiotique et symbolique », dans *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 23. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

Ce chaos, cette abstraction langagière n'est pas sans rappeler ce que Julia Kristeva théorise dans les premiers chapitres de sa *Révolution du langage poétique*, lorsqu'elle explique ce qui se trouve de part et d'autre du procès de la signification. Il est particulièrement intéressant de s'arrêter sur ce qui se situe avant, ou à l'*extérieur* du langage, et qu'elle appelle la *chora*, concept théorique essentiellement inintelligible, car développé dans le langage même qu'il repousse². C'est en exploitant l'idée de *chora* que nous pouvons expliquer, par le langage – mais surtout à *travers* le langage – la subversion de ce dernier dans l'acte répétitif du film *Françoise Durocher, waitress*. Ainsi, même si nous considérons ce film, en tant qu'objet sémiotisable, comme obéissant aux règles formelles du cinéma et de la langue, nous pouvons toutefois observer une subversion de ces codes sémiotiques dans la déconstruction de l'unité de sens de l'énonciation. Montrons ce chœur décharné dans son cadre par son fond noir et sa lumière rouge (20:38), psalmodiant le rythme familier de commandes de restaurant, où finalement n'est intelligible que le rythme extrait du langage, « la *chora* elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme [...] préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité » (p. 23). Si nous considérons le langage ou le *symbolique* comme « un produit social du rapport à l'autre » (p. 29), il devient alors intéressant d'examiner le dispositif translinguistique de *Françoise Durocher*, d'autant plus significatif qu'il exploite un sujet particulièrement « social », soit cette figure type de la serveuse. La répétition et la longueur de la commande impliquent

une multiplicité des interactions serveuse/client; pourtant le film ne présente aucun de ces clients sous-entendus, effectuant comme une décontextualisation du rapport social jusqu'à sa perte totale de cohérence. De ce rapport ultra-social ne survit que le rythme, « indifférent au langage » et « sous-jacent à l'écrit » (p. 29). C'est justement cette transcendance langagière, dans la relation représentée, qui se dote d'une teneur politique et révolutionnaire en déstructurant le système de signes posé comme seul véhicule intelligible de sens. Il s'agit, pour reprendre le mot de Kristeva, de créer une *brèche* (p. 81) dans l'organisation sociale en s'en prenant au règne du symbolique : l'idéologie capitaliste, comme toute idéologie, est matérialisée par le langage qui la rend intelligible : « Ce que la théorie de l'inconscient cherche, le langage poétique le pratique à l'intérieur et à l'encontre de l'ordre social : moyen ultime de sa mutation ou de sa subversion, condition de sa survie et de sa révolution. » (p. 79) Ce serait donc les contradictions symboliques et sociales, les incohérences de *Françoise Durocher* qui pratiquent, dans leur retour poétique à une *chora* présymbolique et inconsciente, une transgression à l'intérieur d'un ordre social dont les effets sont matérialisables par le langage. Que signifie le rôle subordonné de la serveuse lorsqu'on décapsule le signe ?

Lorsque nous poursuivons la pensée de Kristeva, nous nous rendons compte du potentiel subversif et révolutionnaire du film de Brassard. En effet, d'exploiter ce que le rapport social engendre en l'individu serveuse et d'en déconstruire les fondements d'intelligibilité font du visionnement du film une expérience révolutionnaire. Le public se trouve, dans son embarras face aux scènes dénuées de cohérence, dans une disposition d'esprit propice à la remise en question :

Etant en dehors de la sphère de la production matérielle proprement dite, [...] le procès de la signifiance tel que le pratiquent les textes [...] transforme le sujet opaque et impénétrable des relations et des luttes sociales, pour en faire un sujet en procès. Dans cette apparente asocialité réside pourtant la fonction sociale des textes : produire un sujet différent, susceptible d'induire de nouveaux rapports sociaux, et s'inscrivant ainsi dans le processus de subversion du capitalisme [...] (p. 99-100).

Autrement dit, ce n'est pas seulement les gestes cinématographiques transgressifs qui sont intéressants à soulever dans le film, mais surtout le fait même que l'opération soit de nature artistique et donc, située à l'extérieur de « la sphère de la production matérielle proprement dite ». Ainsi, dans la subversion de la structure même du langage se transpose une mise en procès du système de pouvoir et de l'ordre social. Il n'est pas négligeable que l'objet de l'œuvre soit la serveuse typique d'un restaurant montréalais : avec elle se meuvent les dynamiques de pouvoir auxquelles est enchaîné l'ensemble de la classe ouvrière. Le travail poétique sur les modes d'intelligibilité dans le film de Brassard (la langue, les codes cinématographiques) dépouille de sens le même langage qui rend symboliques et matérielles les structures de pouvoir dans la société. L'activité révolutionnaire commence nécessairement par une prise de conscience collective, animée des contradictions de la vie proléttaire ; les manipulations cinématographiques et langagières du film sont une loupe subversive sur cette réalité dogmatique.

[...] ces femmes ont toutes le même emploi, touchent le même salaire, ramassent les mêmes pièces de « **dix cennes** » laissées sur les tables en espérant les voir s'accumuler en « **dix piasses** » (25:09);

elles jouent toutes le jeu,
et on retrouve chacune d'entre elles
dans le chœur désabusé,
désingularisé, des serveuses
qui scandent leurs commandes.

À cet égard, les exemples ne manquent pas. Les manipulations du médium et du langage défilent rapidement, dans un exercice de morcellement, de redoublement et d'hyperbolisation : le jeu est joué à l'intérieur et à l'extérieur du film. Par exemple, la répétition comme outil subversif est parfois intradiégétique ; on sent l'ironie poindre lorsque la serveuse donnant sa formation³ à Françoise anonyme (26:53) est filmée à plusieurs reprises, sous différents angles, disant « c'est un métier bien dur Françoise, mais c'est un beau métier », la dernière partie de sa phrase en écho comme pour s'assurer de son effet tragicomique. S'ensuit la scène de lutte entre deux serveuses du restaurant, sur le trottoir d'une rue, la nuit. Hypnotisantes, les différentes prises de vue se succèdent et semblent interrompre la progression linéaire de l'altercation. Les points de vue s'accumulent et le mouvement de la scène s'interrompt, se répète, bref, se ressent comme aberrant : le regard est sans cesse suspendu, l'interprétation, déjouée. Il y a là faux raccord⁴. Le mouvement anormal de la caméra agit presque à titre d'un multiplicateur de regards : tout à coup nous nous sentons plusieurs devant l'image, à regarder la scène de plusieurs angles différents. Nous sommes les spectateurs et les spectatrices à l'intérieur et à l'extérieur du film, dans un double acte de voyeurisme, de part et d'autre de l'écran. *Françoise Durocher* étant un film ne mettant en scène que des femmes, cette pluralité de regards évoque aussi l'expérience féminine du sentiment de la honte⁵. La scène se termine d'ailleurs avec la serveuse triomphante arrachant la perruque de la perdante, dans un ultime geste d'humiliation. Le faux raccord instaure un malaise presque intrusif devant la scène ; nous sommes les passants et les passantes, nous volons ces regards coupables à bord des voitures ralentissant devant le spectacle.



Françoise Durocher, waitress (détail) figure 2

³ Ici, «formation» est entendu au sens professionnel : «Action de donner à quelqu'un, à un groupe, les connaissances nécessaires à l'exercice d'une activité», Larousse, «Formation», dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/formation/34643>, consulté le 10 avril 2025.

⁴ Gilles Deleuze, *L'image temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. «Critiques», 1985, p. 53.

⁵ Dans un contexte sociologique précis, et dans le postulat de l'existence matérielle et symbolique d'une catégorie sociale «femme», rendue intelligible par et dans le rapport social de pouvoir entre les sexes - rapports que nous pouvons synthétiser sous le concept du *patriarcat* - nous nous permettons ici de relever l'injonction implicite et explicite faite aux femmes d'être enchaînées par la honte. Cette injonction symbolique, à la fois individuelle et collective, traverse diverses structures sociales : on peut penser notamment à la répression sexuelle, à la culture du viol, à l'institution du mariage, bref, à toutes les façons dont une essentialisation de l'identité féminine se lie à une dévalorisation systématique du groupe qu'elle désigne.

figure 2 «Françoise Durocher, waitress», dans *IMDB*, consulté le 20 décembre 2024, [en ligne].

Ensuite, les manifestations concrètes de la transgression pullulent dans le film ; discutons seulement des plus significantes. D'abord, au temps 22:43, lorsque les femmes dans la salle d'attente réagissent explicitement à l'interruption de la litanie en bruit de fond, celle-ci, dans sa suspension, devient soudainement intradiégétique (*fig. 2*). Le fait que la commande soit répétée par les serveuses du film dans une sorte d'espace tiers, extérieur au récit, met en tension le réel et le fictif, le film et le non-film ; il est intéressant de remarquer les ruptures aberrantes⁶ se heurtant dans un choc dialectique, les moments du film où visiblement l'asymptote toucherait sa droite. Toute tentative dans le film d'individualiser ou de singulariser les subjectivités à l'écran est généralement suivie d'une contradiction contre-narrative : les gros plans sur les visages des serveuses s'enchaînent de manière frénétique dans une opposition dialectique anonymisante. Chacune de ces tentatives subjectivantes est contrecarrée par une séquence en disséminant le sens : l'individu est sans cesse dissout dans l'expérience prolétaire homogène qu'il partage avec les autres. Le monologue éploré de la femme dans la rue se distingue des autres par sa longueur et son intensité émotionnelle ; pourtant, sa sincérité est éclipsée insidieusement par le bruit de fond, et rendue purement *figurale* : on « regarde le cinéma voir⁷ », ou tenter de représenter. Nous remarquons, au début de la scène, une main passant effrontément – délibérément, donc ? – devant l'objectif (15:55) ; ce marqueur généralement sincère d'un produit documentaire ne s'interprète pas tout à fait ainsi dans le contexte volatile et expérimental de ce film. Même l'authenticité d'un mouvement traditionnellement accidentel et extradiégétique, révélant la présence d'une personne derrière la caméra, se corrompt d'une teneur ironique, intentionnelle.

⁶ Ici entendu dans la définition commune du mot : « Qui s'écarte du bon sens, de la norme ; absurde. » *Le Petit Larousse illustré* 2015, Paris, Larousse, 2014, p.34.

⁷ Philippe Dubois, « La question du figural. » dans Pierre Tamineux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, p. 169.

⁸ Les italiques sont reproduites selon le texte original.

Si ce n'était pas assez évocateur, le plan rapproché de la femme, son monologue terminé, est interrompu par un plan plus éloigné (*fig. 3*), la montrant de côté et dévoilant l'homme lui tenant le micro (19:55). Elle répète les mêmes lignes pleurées plus tôt dans une parodie d'elle-même, dans une répétition aux deux sens du terme : elle répète comme les comédiens répètent au théâtre. C'est ainsi qu'est vaporisée sa subjectivité ; elle dit « pas pour les filles comme moi » : qui est ce *moi* dans la grappe de visages qui répètent la même commande dans une semi-obscurité hors du récit ? Cette instance subjective démultipliée « n'est plus une instance [...] ; "je" est un mouvement rythmique, une dynamique ondulatoire » (p. 320). Kristeva dira mieux : « "Je" extirpé de sa position s'accroche donc à un "il" qui, étant hors dialogue, ne désigne aucun énonciateur de l'acte discursif en cours mais qui marque simplement et objectivement la possibilité d'une instance de discours⁸. » (p. 320-321) Dans la (dé)structuration d'un sujet tantôt singulier, tantôt pluriel, oscillant entre réalisme tragique et ironie parodique, l'instance subjective n'est plus que la preuve ou la trace d'un *discours*, plutôt que la trace d'un sujet parlant. Le sens produit dans chacune des séquences du film est sans cesse éradiqué par leur enchaînement contradictoire ; le rire interrompant le monologue réifiant épouse le rôle déstructurant que théorise Kristeva. Dans ces incohérences, la femme éplorée n'est plus énonciatrice subjective, mais seulement la preuve extra-narrative d'une énonciation, la délimitation d'un discours. En sautant constamment de part et d'autre d'une ligne signifiante, le film ne se situe ni tout à fait dans le documentaire, ni dans la fiction, ni encore dans le cinéma poétique ; Françoise Durocher est un amalgame de contradictions langagières et socioéconomiques dont les personnages rient elles-mêmes. Vers la fin du film (27:01-27:34) s'enchaînent des plans des serveuses riant, certaines en arborant un sourire timide et d'autres à gorge déployée. Pourtant, l'horreur du quotidien prolétaire exprimée par certaines d'entre elles dans les scènes précédentes ne permet pas l'absorption légère de cette hilarité partagée. Le rire de Françoise Durocher est un rire sardonique, détaché, fatigué : il est « *le symptôme de la rupture*, de la contradiction hétérogène interne à la pratique signifiante » (p. 195), il est le signe qui rit de ne rien signifier, « le sujet lui-même [qui] est le théâtre de la contradiction. » (p. 196) Les serveuses rient donc de la contradiction même qu'elles animent, elles rient d'être des actrices jouant des serveuses, ou des serveuses jouant des actrices.



Françoise Durocher, waitress (détail) figure 3

Si nous suivons le fil des choses, nous nous devons ici d'aborder le caractère parodique de *Françoise Durocher*. Dès les premières scènes, le public est confronté à une représentation de la féminité comme intrinsèquement consumériste, capitaliste, et forcément performative : on y voit une femme arpenter les rayons d'un magasin (01:26-01:32, 01:50), après l'avoir montrée devant un miroir sans maquillage et sans perruque, son visage déformé par la frustration. Toutes les femmes du film portent d'énormes perruques, des faux cils, du fard à paupières éclatant, elles parlent de leurs uniformes, de leur robe de mariée, de leur voyage en Floride ; elles font le spectacle de leur bon consumérisme, de leur réussite sociale et économique.

Pourtant ces femmes ont toutes le même emploi, touchent le même salaire, ramassent les mêmes pièces de « dix-cennes » laissées sur les tables en espérant les voir s'accumuler en « dix piasses » (25:09) ; elles jouent toutes le jeu, et on retrouve chacune d'entre elles dans le chœur désabusé, désingularisé, des serveuses qui scandent leurs commandes.



figure 3 Catherine Perrault, « Françoise Durocher waitress », dans *Lire ONF*, 2013, [en ligne].

De là intervient le double schéma du film : à première vue on filme la vie quotidienne de serveuses montréalaises, mais on pourrait tout aussi bien être devant un montage des auditions pour le même film. Les serveuses sont comédiennes et les comédiennes jouent les serveuses. Au temps 02:43, la jeune femme joue puis sort du jeu ; ses simagrées parodiques d'une gêne féminine sont interrompues, l'espace de quelques secondes, d'un regard fixe et d'un visage neutre. C'est comme si les masques tombaient de son visage et que l'individu fixait, le temps d'une respiration, l'objectif de la caméra, le public pervers et silencieux. L'instant s'évade comme il est arrivé et les épaules de la jeune femme se soulèvent à nouveau, son regard désormais fuyant sous ses faux cils, maladresse performée, apprise, attendue par cet objectif. Il pourrait s'agir, dans les règles du contexte, d'un moment plat de l'audition, pourtant le léger malaise d'un retour du regard spectateur fait sortir la scène de la trame du film. Ce malaise semble se reproduire dans d'autres instances *hors* du film ; on observe aussi ce jeu spéculaire dans la salle d'attente (pour l'audition ? pour l'entrevue ?). Ces femmes toutes obnubilées par leurs clichés, elles attendent de jouer leur rôle, elles tricotent, plient des morceaux factices de tissus sur leurs genoux, jouent avec leur rôle de genre, jouent leur rôle, elles attendent leur tour pour jouer le rôle d'une autre. C'est ainsi que les Françoise Durocher détiennent, dans leurs perruques et leur fausse gêne, sous leurs faux cils et leurs ambitions refoulées, le pouvoir opératoire de se moquer du dogme⁹. Elles sont les caricatures d'elles-mêmes, attendant la répétition pour matérialiser un simulacre d'identité ; l'identité Françoise Durocher est la seule qui leur revient dans le film, et pourtant qui agit, tel un masque, comme un dispositif dé-subjectivant. La serveuse au temps 23:56 l'exprime bien : « Le sourire est de rigueur, comme c'est écrit sur ta badge. Ça fait que, que t'aies envie de sourire ou non, t'es obligée d'avoir la bouche fendue jusqu'aux oreilles pis d'être fine avec le monde tout le temps que t'es sur le plancher. Le client a toujours raison. » On renforce le rapport de domination, on assène la position subordonnée de la serveuse dans le rapport client/serveuse ; ce moment est ironisé par les ruptures dans le discours de la serveuse et la répétition expliquée plus haut (« c'est un beau métier »). Le génie de *Françoise Durocher*, c'est d'exprimer dans une ironie déconcertante et un jeu métalangagier les différents visages des serveuses forcées de se conformer, débordant du moule qui les confine.

⁹ Dans *Éperons*, de Jacques Derrida, sont mises en tension la conception traditionnelle philosophique de la « femme » comme représentant la vérité, la sincérité naïve des sens, et la réalité symbolique et matérielle de l'individu femme. Pour paraphraser, la femme serait la mieux placée pour se rendre compte de cette contradiction entre ces choses qu'elle est censée incarner : le vrai et le simulacre du vrai. Leurre de l'identité, l'angle mort de la philosophie est vécu presque ontologiquement par la femme exclue d'une tradition épistémologique masculine. C'est l'expérience d'un dépassement d'une conception cognitive essentialisante. La femme, hors du raisonnement philosophique, en prouve son insuffisance : « Est "femme" ce qui n'y croit pas et qui en joue. » Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2022 [1972], p. 48.

¹⁰ Nicole Brenez, « La notion d'« avant-garde » », *op. cit.*, p. 12-13.

Pour conclure, le film d'André Brassard résonne aujourd'hui de son travail cru sur la matière cinématographique; on y fait bifurquer les codes en s'en prenant à leur structure langagière. Tout à coup, rien n'a plus de sens que l'évasion du sens elle-même. L'ancre de l'œuvre dans son contexte sociohistorique permet une réception plus informée des enjeux encerclant les ouvriers de l'époque. Au-delà de cela, le film propose une conception intéressante et inopinée de la condition symbolique de la femme contemporaine. On joue les clichés, on se joue des clichés, on parodie la parodie; les lignes de la signifiance s'entremêlent au-delà de l'intelligible. C'est pour toutes ces raisons que le film *Françoise Durocher, waitress* constitue une œuvre transcendant son époque, car existent aujourd'hui les mêmes catégories répressives, martelées dans l'existence par la répétition d'actes constituants – on sourit au client, on achète du maquillage, on envie sa collègue bronzée d'être partie en vacances. Le potentiel révolutionnaire de l'art n'est pas négligeable, et les artistes, chargés d'un devoir important: « Pour un artiste d'avant-garde, l'art n'a de sens qu'à refuser, contester, pulvériser les limites du symbolique, qu'il s'agisse d'une fin en soi ou d'un moyen d'intervenir directement sur le réel¹⁰. » ◆

BIBLIOGRAPHIE

- Brassard, André, *Françoise Durocher, waitress*, Montréal, Office national du film du Canada, 1972, 29 min.
- Brenet, Nicole, « La notion d'« avant-garde » », dans *Cinémas d'avant-garde*, Lyon, Cahiers du cinéma, coll. « les petits cahiers », 2007, p. 3-15.
- Deleuze, Gilles, *L'image temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1985.
- Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2022 [1972], 128 p.

Dubois, Philippe, « La question du figural. » dans Pierre Tamineux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, p. 51-76.

Kristeva, Julia, « Préliminaires théoriques. 1. Sémiotique et symbolique », dans *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1974, 620 p.

Larousse, *Dictionnaire de français Larousse en ligne*, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/formation/34643>, consulté le 10 avril 2025.

Le Petit Larousse illustré 2015, Paris, Larousse, 2014, 2048 p.

La mimétique poético-mathématique dans *Incendies*
de Wajdi Mouawad ainsi que dans sa mise en scène par
Inès et Elkahna Talbi

Emmanuel Arsenault



Emmanuel Arsenault

La Mimétique Poético-mathématique dans *Incendies* de Wajdi Mouawad ainsi que dans sa mise en Scène par Inès et Elkhana Talbi

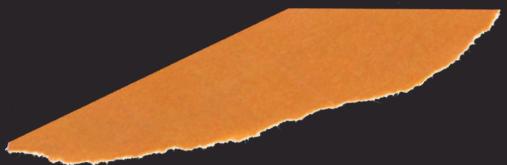
L'artiste Wajdi Mouawad est notamment romancier, dramaturge, metteur en scène et directeur de théâtre. Son œuvre dramatique contient la tétralogie *Le Sang des promesses*, dont *Incendies* est le deuxième volet. L'œuvre est publiée et jouée pour la première fois en 2003. Pour en faire un (trop) bref résumé, l'action d'*Incendies* concerne deux jumeaux, Simon et Jeanne, qui, à la mort de leur mère, apprennent l'existence d'un frère et d'un père inconnus et encore vivants. Bien qu'hésitants au départ, ils retracent individuellement le passé et les violences vécues par Nawal, leur mère. Cette quête de vérité aboutit bel et bien à la découverte d'un père et d'un frère, mais ils étaient loin de se douter qu'un seul homme incarnait ces deux rôles familiaux à la fois. En automne 2024, le théâtre Duceppe présente de nouveau ce texte de Mouawad, mais cette fois-ci dans une mise en scène d'Inès et d'Elkahna Talbi.



En comparant le texte à sa plus récente représentation spectaculaire, il s'avère pertinent de se demander comment les mathématiques métaphorisent les actions accomplies par le personnage de Jeanne. La forme esthétique principalement étudiée sera celle du personnage, plus précisément celui de Jeanne. Ce choix est justifié par l'importance centrale des mathématiques dans la fiche identitaire de ce personnage, parce qu'elle les enseigne à l'université, mais surtout, car elle les utilise pour justifier ses raisonnements en dehors de sa vie professionnelle. Les répliques où elle s'adresse à des étudiants permettent l'introduction d'éléments clés pour cette analyse, notamment la théorie des graphes. Même à l'extérieur de sa classe, les mathématiques ne quittent pas Jeanne, qui réfléchit constamment en chiffres. Comme au théâtre le personnage est un «agent de l'action¹», l'action de l'œuvre sera aussi abordée pour observer les métaphores que permettent les mathématiques. Finalement, le personnage et l'action seront mises en relation avec les choix scéniques pour saisir en quoi ils se complètent mutuellement. Ainsi, il sera possible de mieux comprendre l'évolution du rapport aux mathématiques chez le personnage de Jeanne au fil de la pièce pour finalement expliquer comment la mimétique dans le texte et dans le spectacle appuie l'importance accordée aux mathématiques.

I. L'APPORT DES MATHÉMATIQUES AU PERSONNAGE DE JEANNE: DE REMPART INFALLIBLE À ARME DÉSUÈTE

La première prise de parole du personnage de Jeanne est un long monologue sur la théorie des graphes, une discipline qui résout des problèmes par l'étude de sommets et d'arcs. Plus concrètement, ce domaine permet entre autres de relier des points ensemble pour former des réseaux. Elle commence par exposer à ses étudiants universitaires un polygone à cinq côtés formant un « K ». Elle questionne ensuite les étudiants sur le graphe de visibilité de ce polygone et leur révèle qu'il est impossible de tracer les contours du polygone à partir du graphe lui étant associé². Du même coup, le personnage pose l'intrigue principale d'*Incendies* en métaphorisant sa situation familiale par ce problème. Le polygone représente « le plan d'une maison où vit une famille ». À partir de ce polygone simple, il est possible de « tracer son graphe de visibilité et son application théorique » (p. 20-21). Cependant, l'inverse est infaisable : on ne peut trouver la forme du polygone à partir d'une application théorique. Par cela émerge un deuxième degré dénonçant l'impossibilité de reconstituer la famille de Jeanne, puisqu'un père et un frère (qui représentent deux coins de la maison métaphorique) demeurent inconnus. Durant ce passage de la représentation scénique, le polygone est projeté sur un écran, ce qui accentue l'importance de la réplique et rend la métaphore familiale encore plus évidente puisque chaque sommet s'associe visuellement à un membre de la famille. Cette première prise de parole présente le personnage de Jeanne comme rationnel puisque les mathématiques, traditionnellement réputées pour être objectives et « ne s'intéressant qu'aux faits³ », sont l'une des caractéristiques centrales de son identité. En sortant du texte pour s'attarder au spectacle, on remarque que le choix de costume de Sophie El-Assaad pour ce personnage concorde avec cette conception sérieuse et rationnelle de Jeanne, car elle est vêtue de façon propre et sobre : une chemise blanche rentrée dans un pantalon gris. Une tenue comme celle-ci puise dans les stéréotypes d'un personnage cartésien et professionnel, voire froid.



¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2014, p. 118.

² Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac, 2009 [2003], p. 21-22. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

³ Jean-Pierre Marquis, « Quelques remarques sur les sciences et les art », *Espace Sculpture*, n° 36 (1996), p. 12, <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/espace/1996-n36-espace1048077/9896ac.pdf> (Page consultée le 6 décembre 2024).

En plus de poser l'intrigue du récit par les mathématiques, ce personnage exprime une volonté de résoudre celle-ci par les mêmes moyens : « En mathématiques, $1 + 1$ ne font pas 1,9 ou 2,2. Ils font 2 » (p. 23). Encore par le truchement scientifique, elle confirme que son frère et son père doivent forcément exister. Cependant, durant cette quête d'un père et d'un frère, l'arme infaillible que constituent pour elle les mathématiques commence progressivement à devenir désuète. Elle va même jusqu'à complètement se dissocier de cette partie de son identité lorsqu'elle dit que d'avoir appris à compter ne lui sert plus à rien. (p. 52) Le découragement de Jeanne dans sa quête de vérité (qui est rapidement devenue une quête identitaire) vient modifier la conception du personnage soi-disant rationnel et logique par le rejet complet de ce qui était au cœur de sa fiche identitaire. Face à une épreuve si irrationnelle et émotionnelle que celle de l'action d'*Incendies*, Jeanne dit que les mathématiques n'ont plus aucune réponse à lui fournir. Sur ce point, le texte et la représentation spectaculaire dialoguent une fois de plus, car le décor traduit cette fracturation progressive du personnage de Jeanne. Au début de la pièce, le module au centre de la scène ressemble à un énorme rectangle en pente. À mesure que les évènements défilent, ce module se fragmente en plusieurs morceaux. Cet éclatement du décor pourrait rappeler un casse-tête mathématique comme le cube de Rubik, qui, au départ, possède six faces uniformes. Une fois mélangées, les couleurs semblent impossibles à rassembler dans leur position initiale, laissant le problème irrésolu. Ce choix scénique métaphoriserait entre autres l'état psychique du personnage de Jeanne, pour qui l'identité de son père et de son frère demeure encore inaccessible.

Bref, le personnage de Jeanne qui comptait sur les mathématiques pour trouver les réponses de l'intrigue d'*Incendies* finit par rejeter complètement cet aspect de son identité. Cependant, l'introduction à la conjecture de Collatz dans le récit vient contredire cette prise de parole.

II. LES MANIFESTATIONS DE LA CONJECTURE DE COLLATZ CHEZ LE PERSONNAGE DE JEANNE: INTRODUCTION À UNE NOUVELLE CONCEPTION DES MATHÉMATIQUES

Bien que Jeanne en vienne à rejeter complètement les mathématiques, la révélation qu'un frère et un père peuvent constituer la même personne passe par une théorie mathématique : « SIMON: Un plus un, est-ce que ça peut faire un ? JEANNE: Oui » (p. 84). Cette théorie, la conjecture de Collatz est résumée par Jeanne dans l'une de ses répliques : « Si le chiffre est pair, on le divise par deux. S'il est impair, on le multiplie par trois et on rajoute un. [...] Cette conjecture affirme que, peu importe le chiffre de départ, on arrive toujours à un » (p. 84). Le rejet des mathématiques dans sa quête de vérité apparaît finalement comme une fausse piste, puisque c'est précisément ce qui permet la révélation de l'identité (commune) de son père et de son frère. Ce choix poétique présent dans le texte et dans la représentation élargit la conception des mathématiques. Puisque les mathématiques sont au cœur de l'identité de Jeanne, le personnage est lui aussi redéfini, c'est-à-dire qu'il reconnaît la part d'abstraction dans la théorie des graphes, et plus largement, dans l'ensemble de ses raisonnements justifiés par les mathématiques. La disposition du décor souligne habilement le côté plus abstrait des mathématiques et du personnage de Jeanne à la fin du spectacle. Au moment où Nihad prend conscience qu'il est à la fois un père et un frère, le module principal qui s'était fragmenté durant le spectacle prend maintenant l'apparence d'une maison (la silhouette forme un triangle par-dessus un rectangle), rappelant l'explication de Jeanne sur la théorie des graphes. De plus, l'acteur jouant Nihad se tient sur le sommet du polygone qui forme la pointe du toit de cette maison. En surélevant sa position par rapport aux autres sommets du polygone, non seulement tous les personnages le voient clairement, mais le décor accentue la révélation et met en évidence cette donnée précédemment inconnue de Jeanne.

Maintenant que le voile illusionnel de la rationalité est tombé, il est possible de constater des manifestations de la conjecture de Collatz à d'autres endroits dans le texte et à d'autres moments du spectacle. C'est notamment le cas dans le récit de la naissance des jumeaux. Le discours du personnage du concierge ne mentionne qu'un seul bébé dans le seau où Jeanne et Simon ont été déposés à leur naissance (p. 66). On pourrait résumer par l'équation suivante : Jeanne + Simon = *un* bébé. Ce concierge fait d'ailleurs lui aussi partie d'une manifestation concrète de la conjecture de Collatz dans la représentation spectaculaire. L'acteur qui joue son rôle, Antoine Yared, joue également le rôle d'Antoine, l'ancien infirmier. Ainsi, le personnage du concierge plus celui d'Antoine donnent Antoine Yared.

À l'image de l'usage des mathématiques qui devient plus abstrait que le croyait le personnage de Jeanne, son identité le devient aussi. Les mathématiques n'étaient donc pas désuètes après tout, au contraire. L'utilisation qu'en faisait le personnage de Jeanne devait simplement s'élargir à des fins plus abstraites pour parvenir à la vérité, soit que son père est également son frère.

Le découragement de Jeanne dans sa quête de vérité (qui est rapidement devenue une quête identitaire) vient modifier la conception du personnage soi-disant rationnel et logique par le rejet complet de ce qui était au cœur de sa fiche identitaire.

Face à une épreuve si irrationnelle et émotionnelle que celle de l'action d'*Incendies*, Jeanne dit que les mathématiques n'ont plus aucune réponse à lui fournir.

III. EMBRAS(S)EMENT DES CONTRADICTIONS LOGIQUES: LA MIMÉTIQUE POÉTICO-MATHÉMATIQUE MOUAWADIENNE

Il n'est pas anodin de constater une utilisation des mathématiques aussi poétique dans un univers fictif créé par Wajdi Mouawad. Les mathématiques représentent un élément central de l'imaginaire de Mouawad, aux côtés d'autres thèmes comme la mémoire, le trauma et l'exil⁴. Dans cette énumération, les mathématiques peuvent être dépeintes comme intruses au sein de sujets aussi chargés émotionnellement. Cependant, l'aspect artistique et sentimental qu'apportent la poétisation des mathématiques dans *Incendies* témoignent d'une volonté de mettre feu à l'opposition entre les mathématiques (et plus largement les sciences) et les arts, « ou en d'autres mots, les savoirs considérés d'une part objectifs, vérifiables et utilitaires et, d'autre part, subjectifs et esthétiques, pour ne pas dire "inutiles"⁵. » Le dépassement des contradictions effectué par Mouawad résonne avec le *paradoxa* dont parle Barthes. Selon lui, le plaisir d'un texte se trouverait en abolissant « les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : *la contradiction logique*⁶ ». Le refus de cette « contradiction logique » est au cœur de la mimésis d'*Incendies*, dans le texte comme dans la mise en scène d'Inès et d'Elkahna Talbi.



⁴ Catherine Khordoc, « Crypto-graphie et poésie: dimensions mathématiques dans *Incendies* et *Ciels* de Wajdi Mouawad », *Études littéraires*, vol. 50, n° 2 (2021), p. 67, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2021-v50-n2-etudlitt06565/1083997ar.pdf> (Page consultée le 6 décembre 2024).

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ Roland Barthes, « Le Plaisir du texte », *Œuvres complètes : livres, textes, entretiens T. 4 : 1972-1976*, Paris, Seuil, 2022, p. 219 (l'auteur souligne).

Lorsqu'il est question de la révélation de la vérité, les mathématiques permettent un effet de stylisation du réel. C'est le cas lorsque la conjecture de Collatz est utilisée pour énoncer que le bourreau de Nawal est à la fois le frère et le père des jumeaux. La violence suscitée par le dévoilement de l'identité de Nihad est ici tout d'abord atténuée par le procédé de la litote. À la page 85, Jeanne offre à son frère une démonstration de cette conjecture qui se termine par un « ... Non! » À ce moment, un lectorat attentif peut comprendre ce que le personnage réalise et devancer ce brutal énoncé deux pages plus loin : « Ton frère est ton père » (p. 86). Les mathématiques permettent ici une révélation à la fois vraie, mais si abstraite. Ce passage ainsi que bien d'autres témoignent de la mimétique poético-mathématique d'*Incendies* qui passe par le rationnel pour expliquer l'irrationnel et vice-versa. Ainsi, les chiffres permettent de communiquer les enjeux de la mémoire, du trauma et de l'exil qui sont parfois trop douloureux pour les mots. Un autre exemple de cette mimésis stylistique se constate dans le module central du décor sur scène. Ce module a été précédemment comparé à un casse-tête mathématique qui se fragmente pour révéler que l'intérieur des morceaux est rouge. Il peut s'agir d'une façon de signaler que, même si en surface l'équation familiale semble résolue, elle renferme du sang et du feu, mais également de l'amour. Cette contradiction ajoute aux nuances et à l'ambivalence de ce récit. Le passage le plus contrastant est l'enchaînement des deux lettres de Nawal adressées à Nihad. En tant que père des jumeaux, elle le considère comme un « bourreau » (p. 88). Cependant, elle lui promet qu'en tant que fils ainé, il aura toujours son amour inconditionnel (p. 90). D'ailleurs, la couleur de l'intérieur du module est uniforme et son apparence lisse, ce qui rappelle la rationalité. C'est, encore une fois, une manifestation de rationalité dans l'irrationnel.



Seulement deux exemples ont été relevés ici, mais d'autres passages du texte comme du spectacle pourraient témoigner de la mimésis stylistique d'*Incendies* qui métaphorise le réel (souvent par les mathématiques) pour finalement l'aborder avec une plus grande justesse.

Le cheminement du personnage de Jeanne au cours de l'action comme l'usage fait des mathématiques dans *Incendies*, témoigne d'un rejet des oppositions préétablies, et plus particulièrement celle entre les arts et les mathématiques. Au départ, Jeanne croit connaître et maîtriser ce domaine d'études, puisqu'elle l'enseigne à l'université mais, lorsque son identité devient bouleversée par la quête d'un deuxième frère et de son père, elle croit que les chiffres ne peuvent rien pour son cas. À mesure que le personnage progresse dans sa recherche de vérité, elle réalise finalement que, depuis tout ce temps, les mathématiques avaient bel et bien la réponse à ses questions. Simplement, elle devait en élargir sa conception et comprendre que l'abstraction n'est pas gage d'illogisme. Wajdi Mouawad ainsi qu'Inès et Elkahna Talbi le prouvent en se servant des mathématiques pour exprimer l'irrationnel, l'indicible et la violence. La mimésis du texte et du spectacle transforme le réel en permettant une connotation subjective, abstraite et émotive aux chiffres autant qu'aux mots, surtout par les actions et la parole du personnage de Jeanne. L'usage des mathématiques dans *Incendies* permet donc de faire de l'ordre (par le désordre) dans le barda du personnage de Jeanne. ♦

BIBLIOGRAPHIE

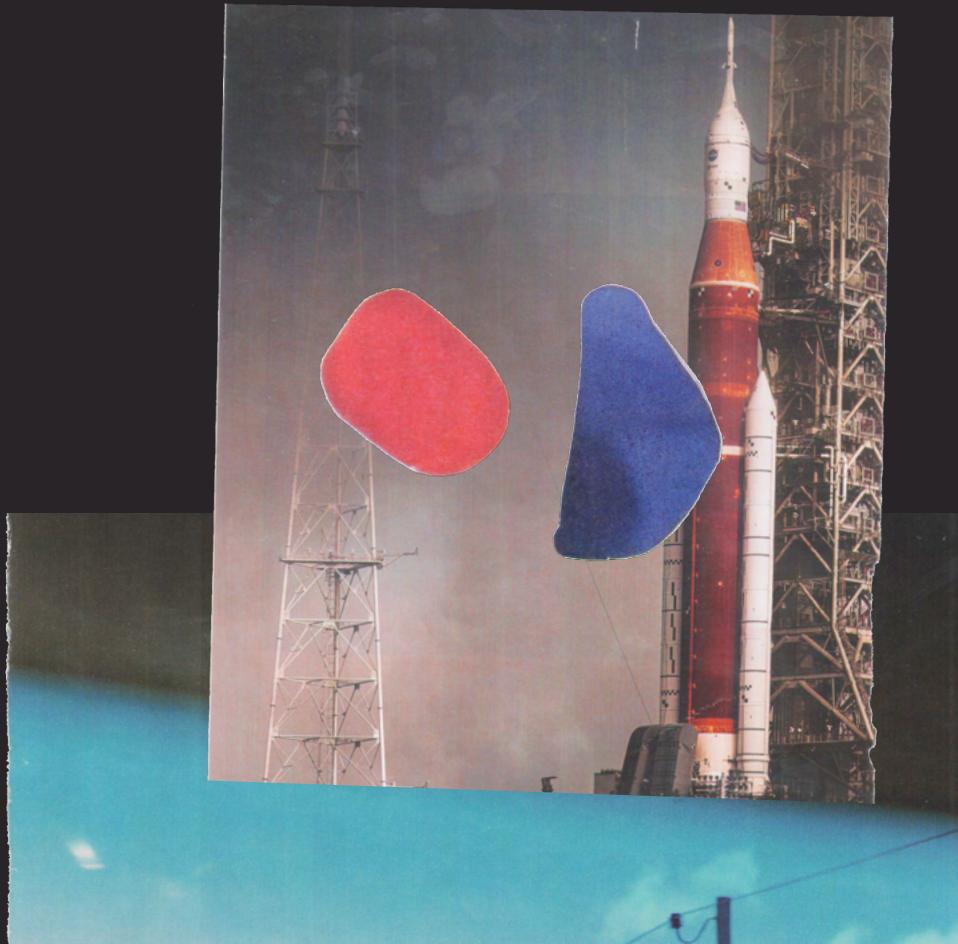
Barthes, Roland, « Le Plaisir du texte », *Oeuvres complètes : livres, textes, entretiens T. 4: 1972-1976*, Paris, Seuil, 2022, p. 219-261.

Khordoc, Catherine, « Cryptographie et poésie : dimensions mathématiques dans *Incendies* et *Ciels* de Wajdi Mouawad », *Études littéraires*, vol. 50, n° 2 (2021), p. 67-80, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2021-v50-n2-etudlitt06565/1083997ar.pdf>>, (Page consultée le 6 décembre 2024).

Marquis, Jean-Pierre, « Quelques remarques sur les sciences et les arts », *Espace Sculpture*, n° 36 (1996), p. 12, <<https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/espace/1996-n36-espace1048077/9896ac.pdf>>, (Page consultée le 6 décembre 2024).

Mouawad, Wajdi, *Incendies*, Montréal, Leméac, 2009 [2003], 93 p.

Ryngart, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2014, 158 p.



Ève Bouvier

Rouge, Bleu et arc-en-ciel : une analyse Queer des *Oiseaux du temps*

Traumavertissements : mention de suicide

La science-fiction est la « littérature des idées¹ ». Le contrat de lecture auquel on se soumet diffère de celui d'autres genres littéraires ; on se prête au jeu, on accepte de croire aux propositions les plus farfelues. Planètes extraterrestres, conquêtes spatiales, voyages spatio-temporels, tout est possible. Toutefois, une idée plus terre-à-terre que bien d'autres reste relativement inexplorée : celle d'une sexualité ou d'un genre alternatif à l'hétérosexualité et à l'identité cisgenre. Le queer, par sa fluidité, s'harmonise pourtant bien à ce genre de récits éclatés² et offre de nombreuses possibilités narratives et formelles, toutes plus riches les unes que les autres. Amar El-Mothar et Max Gladstone imaginent, par exemple, une société matriarcale dans laquelle deux agentes-robots-plantes parcouruent le multivers pour gagner une guerre du temps. *Les Oiseaux du temps*, leur roman épistolaire court, propose non seulement un monde dominé par les femmes, mais également une histoire où les deux protagonistes, Rouge et Bleu, entretiennent une relation saphique. Le noyau de la science-fiction, l'étrangeté, prend alors une toute nouvelle dimension : celle du queer. Comment la pensée queer se manifeste-t-elle dans l'élaboration du récit et des enjeux au cœur des *Oiseaux du temps* ? En utilisant la théorie queer, soit l'idée selon laquelle la sexualité influencerait la socialité d'un individu et son rapport à soi, aux autres et au monde, nous pourrons analyser différents éléments de l'œuvre dans cette perspective. En effet, bien que les voyages dans le temps soient un motif récurrent dans les récits science-fictionnels, ceux dans *Les Oiseaux du temps* peuvent aisément être mis en lien avec le rapport complexe du queer au futur et à la non-linéarité de la temporalité queer. De manière similaire, il n'est pas rare qu'une histoire d'amour soit mêlée au récit principal, mais, dans *Les Oiseaux*, la question du désir est d'autant plus importante qu'elle semble à la fois causer la destruction et la salvation des protagonistes.

¹ Wendy Pearson, « Science Fiction and Queer Theory » dans James Edward (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 146.

² *Ibid.*, p. 149.

LE TEMPS QUEER ET SES POSSIBILITÉS

Selon Lee Edelman, être queer est une position qui se caractérise par un refus du futur et une pulsion de mort. La viabilité sociale d'un individu serait, selon lui, dictée par sa capacité de participer à un futur reproductif, futur auquel les homosexuel·les ne peuvent pas contribuer : « the death drive names what the queer, in the order of the social, is called forth to figure : the negativity opposed to every form of social viability³. » Bleu et Rouge, bien qu'utiles à leurs agences tant qu'elles se conforment aux normes de productivité, peuvent confirmer cette hypothèse. Alors que Rouge parle de « passions » à Bleu, elle lui dit : « Le sexe est meilleur quand il est découpé - désolée - du désespoir animal de procréation⁴ ». Rouge ne fait pas explicitement référence au sexe queer, mais favorise une position pratique et morale similaire, qui rejette l'idée de participer à un futur reproductif. Le développement de leur histoire, dans laquelle elles passent d'ennemis à amoureuses, va dans le même sens, puisque Rouge et Bleu (étant deux femmes/robots) ne pourront jamais se reproduire naturellement.

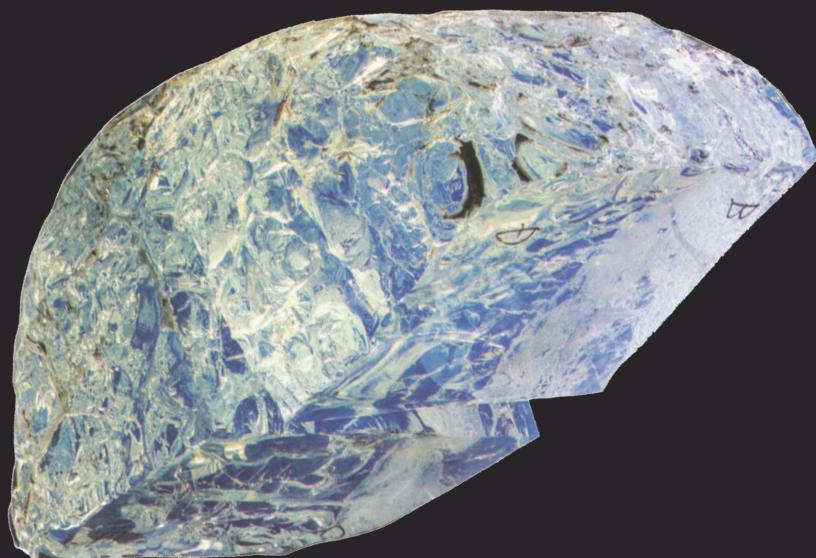
Si les actions de Rouge et Bleu ne correspondent pas à la perspective pro-futuriste hétéronormée, elles peuvent très bien se lire dans une perspective queer comme celle d'Edelman expliquée plus tôt, ou encore comme celle que décrit Foucault dans des termes similaires : « échanger la vie tout entière contre le sexe lui-même [...] Le sexe vaut bien la mort⁵ ». Même si les plaisirs charnels ne sont pas centraux à la relation entre Bleu et Rouge, c'est un pacte similaire auquel se soumettent les protagonistes : chacune est prête à échanger tous les futurs contre la vie de l'autre. Rouge le dit d'ailleurs explicitement : « Je préfère détruire le monde plutôt que de te perdre » (p. 175). Au fil du récit, il devient de plus en plus clair que les deux protagonistes préfèrent de loin prioriser leur relation à la participation à la création des futurs envisagés par leur agence respective. Ce passage, à la toute dernière page du livre, en est l'ultime preuve :



³ Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, New York, USA: Duke University Press, 2004, p. 9.

⁴ Amar El-Mothar et Max Gladstone, *Les Oiseaux du temps*, trad. Julien Bétan, New York, Simon & Schuster, 2019, p. 55. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, p. 206.



Je me fous de qui remportera cette guerre, Jardin ou l'Agence –
vers les Changements desquels se tord l'arc de l'Univers.

Mais peut-être est-ce ainsi que nous gagnons, Rouge.

Toi et moi.

C'est ainsi que nous gagnons (p. 233).

La suggestion que fait Bleu, soit qu'elles s'évadent ensemble afin de «gagner», en plus de faire écho à la première lettre de Bleu dans laquelle elle parlait d'une victoire potentielle de son camp grâce à la défaite de Rouge, renvoie aussi au titre original (*This Is How You Lose the Time War*): en faisant «gagner» leur relation, elles perdent la guerre, et courent le risque de la faire perdre à leurs deux agences. Contrairement à ce qui était anticipé dans la première lettre de Bleu, elles ne cherchent plus à faire gagner un clan ou l'autre. Il n'existe qu'elles deux, infiltrées, traîtres aux agences et fidèles que l'une à l'autre. On trouve d'ailleurs, au fil du récit, de nombreuses séquences qui laissent présager cette fin. On peut penser au moment où Rouge échoue partiellement à la mission qu'elle devait accomplir pour l'Agence, et laisse un village brûler pour pouvoir lire la lettre de Bleu, inscrite dans la lave (p. 61-62), ou à toutes les fois où elle choisit de désobéir à Commandante pour lire Bleu. Bleu finit donc par être son unique centre d'intérêt; une fois cette dernière morte, le monde lui semble dépourvu de sens et elle est prête à le détruire : «Le ciel devrait se déchirer. Le monde est vide, ses multiples tresses sont des fils absurdes de chewing-gum emmêlés. Qu'elles meurent» (p. 197).

Ainsi, si toutes ces déclarations et le fond de l'œuvre en général peuvent aisément être rattachés à des théories queer, la forme du récit lui-même, épistolaire par moments, rétroactif et fragmenté, représente bien la temporalité queer. Ces choix stylistiques témoignent d'une manière propre aux personnes marginalisées, particulièrement aux personnes queer, de vivre le temps : «the experiences of many who live in spaces of marginalization, more commonly understand their own lives through narratives of fragmentation and multiplicity⁶». Si l'article cité fait référence à l'expérience des personnes trans en particulier, dont l'existence même remet en question les diktats de la normalité, l'observation de Goltz est également valable pour les personnes queer en général ; les réalisations quant à leur identité sexuelle et de genre souvent faites passé l'âge de l'enfance, elles traînent des morceaux du passé avec elles, réalisent la *queerness* de certains gestes des années plus tard, et arrivent rarement à se concevoir comme un tout cohérent. Bref, elles vivent dans une temporalité différente de celles des personnes cisgenres et hétérosexuelles, qui ne sont pas affectées par la marginalisation ou par ce type de trauma, du moins pas de la même manière. C'est en ce sens que *Les Oiseaux* résonne avec le concept de temporalités queer : jeune Rouge n'existe pas sans Bleu adulte qui tombe amoureuse de Rouge adulte, l'adulte queer ne peut se concevoir sans l'enfant queer, qui réalise sa *queerness* grâce à d'autres adultes qui ressemblent à ce qu'il deviendra.

Le temps queer se perçoit également à travers les actions rétroactives, qui ont une grande place dans la narration de l'œuvre. Le récit commence après que Bleu et Rouge se soient rencontrées, et se termine avant qu'elles ne soient ensemble. Cela s'explique par la mort de Bleu vers le milieu du récit, qui force Rouge à remonter le temps pour absorber des parties d'elle laissées dans ses lettres, et retourner dans l'enfance de Bleu pour l'immuniser rétroactivement contre le poison qui a causé sa mort. Le lecteur·ice découvre ainsi l'identité de la Fouilleuse, personnage saugrenu qui passe derrière Rouge après ses missions, et dont on tarde à comprendre le rôle et l'importance. Il existe donc simultanément plusieurs versions de Rouge et de Bleu qui se côtoient et qui sont nécessaires à l'existence des unes et des autres. Bleu donne d'ailleurs l'image d'elle et de Rouge liées ensemble «comme un ruban de Möbius» (p. 230). La Fouilleuse (Rouge) n'existerait pas sans la Bleu du présent, dont elle est tombée amoureuse, mais la Bleu du présent n'existerait pas sans la Fouilleuse, qui a assuré sa survie en intervenant dans son enfance. Il existe un paradoxe similaire avec Bleu, qui a sauvé la Rouge de treize ans d'une créature s'apparentant à un lion après en avoir discuté avec la Rouge du présent.

⁶ Dustin Goltz, « Queer Temporalities. », *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2022.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Muñoz cité dans Dustin Goltz, « Queer Temporalities. », *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2022.

Ce qu'on réalise, c'est que le concept du temps linéaire correspond mal à la *queerness*: « The term “time” itself, carries with it a certitude, a durability, and an assumed naturalness that appears fixed and correct⁷ ». Le temps queer, lui, est incertain. Si Edelman suppose que la position queer refuse le futur, il faut aussi avouer que le futur est refusé aux personnes queer : crise du SIDA, lois anti-gay et anti-trans, refus de certains droits civils... Le queer se soumet plus difficilement à la chrononormativité et au *straight time*⁸. D'ailleurs, le trope « *bury your gays* », qui réserve un sort tragique aux personnes de la communauté 2SLGBTQI+, est un parasite des récits queer et s'inscrit dans ce contexte, où le temps des personnes queer est compté. Cependant, si le trope apparaît vers la fin du livre, la temporalité non-linéaire des *Oiseaux* permet à Rouge de contrer la fin tragique de Bleu en remontant dans le temps pour changer son ADN. Le temps queer est donc essentiel, puisqu'il condamne Bleu, mais permet également à Rouge de la sauver. Ainsi, une lueur d'optimisme persiste quant au futur des queers. Parlant de ces dernier-ères, Muñoz affirme d'ailleurs : « futurity is located beyond the possible, into potentiality, exceeding the constraints and limitations of futures imaginable in the present⁹ ».

La non-linéarité des *Oiseaux* prend donc tout son sens et toute son importance dans une lecture queer : elle s'inscrit dans une lignée historique de subversion du temps *straight*, et explore les possibilités qu'offre une temporalité queer et non-linéaire pour construire une relation. Cette dernière entre d'ailleurs très bien dans le concept d'utopie queer de Muñoz, qui transcende le présent et qui en déborde : il restera toujours l'amour, dans tous les futurs, possibles ou impossibles ;

Nous n'avons que l'amour contre le temps et la mort, contre les puissances qui veulent nous écraser [...] comment peut-il rester quelque chose quand tout est terminé ? Mais ce ne sera jamais fini : voilà la réponse. Il y a toujours nous. Très chère Bleu si profond... à la fin comme au début, et dans tout ce qui les sépare, je t'aime (p. 194).



La non-linéarité des *Oiseaux* prend donc tout son sens et toute son importance dans une lecture queer: elle s'inscrit dans une lignée historique de subversion du temps *straight*, et explore les possibilités qu'offre une temporalité queer et non-linéaire pour construire une relation.

LES LIENS ENTRE AMOUR, MORT ET DÉSIR QUEER

Le désir queer entre Bleu et Rouge est un moteur important du récit et de sa finalité. La dernière partie du texte, où Bleu meurt et Rouge la sauve, est essentielle pour comprendre l'importance du queer dans le récit: elle exemplifie la dualité qui caractérise le désir queer dans *Les Oiseaux du temps*. En effet, afin de sauver Bleu, Rouge ingère différents éléments des lettres laissées par Bleu dans le passé – des parties d'elle, autrement dit: « Elle se fond avec Bleu, à partir de sang, de larmes, de peau, d'encre, de mots » (p. 215). Ainsi, Rouge consomme la relation de manière littérale: c'est « *the lesbian urge to merge* » au premier degré. Cet acte est une représentation symbolique du caractère souvent fusionnel des relations lesbiennes théorisé par certain·es psychologues et psychanalystes; Deutsch nomme une panoplie de spécialistes s'étant penchés sur la question dans les années 1980, affirmant: « it is rare to find an analysis of lesbian couples which does not address fusion¹⁰ ». La relation entre Bleu et Rouge ne fait pas exception à ce motif relationnel. Au contraire, l'absorption de certaines parties de Bleu par Rouge pourrait même être considérée comme un acte de cannibalisme. En effet, bien que Rouge ne mange pas Bleu, elle cannibalise sa place et intègre des morceaux d'elle à son propre corps; sa transformation est décrite comme une mue (p. 216) douloureuse, qui se termine par la croissance de nouveaux organes créés à partir des morceaux de Bleu, qui « [chassent] les anciennes parties d'elle-même » (p. 215). Ces passages sont signifiants d'un point de vue queer, particulièrement parce que le cannibalisme a souvent été associé (péjorativement d'abord) au queer en tant que communion perverse entre deux êtres. Tous deux ont été traités de manière similaire dans les discours sociaux et culturels, habitant un espace interdit, horrifique et en marge de ce qui est considéré comme acceptable: « *the unspeakable*¹¹ », l'indicible. Dans le cas de Bleu et de Rouge, cependant, le cannibalisme a quelque chose de chrétien: Rouge boit une goutte du sang de Bleu (p. 215), et son amour lui permet d'être ressuscitée. L'œuvre transforme donc la perversion en acte presque divin. D'autre part, la faim, adjacente à la dévoration cannibale, est un thème récurrent dans *Les Oiseaux*. C'est d'abord Bleu qui nomme la faim, chose que Rouge dit ne pas vraiment ressentir, jusqu'à ce que son désir grandissant pour Bleu la fasse naître en elle. Cette métaphore est ensuite utilisée par les protagonistes tout au long de l'œuvre pour symboliser le désir, jusqu'à la toute dernière lettre, où Bleu affirme:

Je ne pouvais pas savoir alors – et toi non plus – à quel point tu faisais déjà intégralement partie de moi, me protégeant du futur. Rouge, tu as toujours été la faim à l'intérieur de moi: mes dents, mes griffes, ma pomme empoisonnée. Sous le châtaigner qui s'étale, je t'ai faite et tu m'as faite (p. 231).

¹⁰ Mencher cité dans Tansy Ann Deutsch, « *Lesbian Fusion as Potential Space: A Self-in-Relation Perspective* », thèse de doctorat, Institute for Graduate Clinical Psychology, Widener University, 1996, f. 3.

¹¹ Crain cité dans Kristen M. Hadley, « *Forbidden Pleasures: Queerness and Cannibalism in Film and Television* », thèse de doctorat, Université de North Texas, 2023, p. 2.



Dans ce passage, Bleu compare Rouge à des éléments dangereux, voire mortels, et, mis à part la pomme, nécessaires à la survie. Tout comme la faim vivifie les protagonistes, Rouge est nécessaire à Bleu malgré le danger qu'elle représente pour elle.

Ainsi, le désir queer est intimement lié à la destruction dans *Les Oiseaux du temps*. On observe d'abord l'autodestruction, avec la pulsion de mort qui est exemplifiée par le sexe non-reproductif, ainsi que par le suicide de Bleu, qui ingère volontairement le poison concocté par Rouge. Aussi présente est l'entre-destruction, alors que les deux agentes se font la guerre, et se détruisent émotionnellement par la mort (Bleu) et l'abandon (Rouge). Enfin, une destruction des autres (des villages engloutis par la lave, des «brins» de la tresse du temps rompus, etc.) s'opère au profit de la relation. Ce dernier point est un motif récurrent dans les récits fictionnels mettant en scène un couple lesbien.

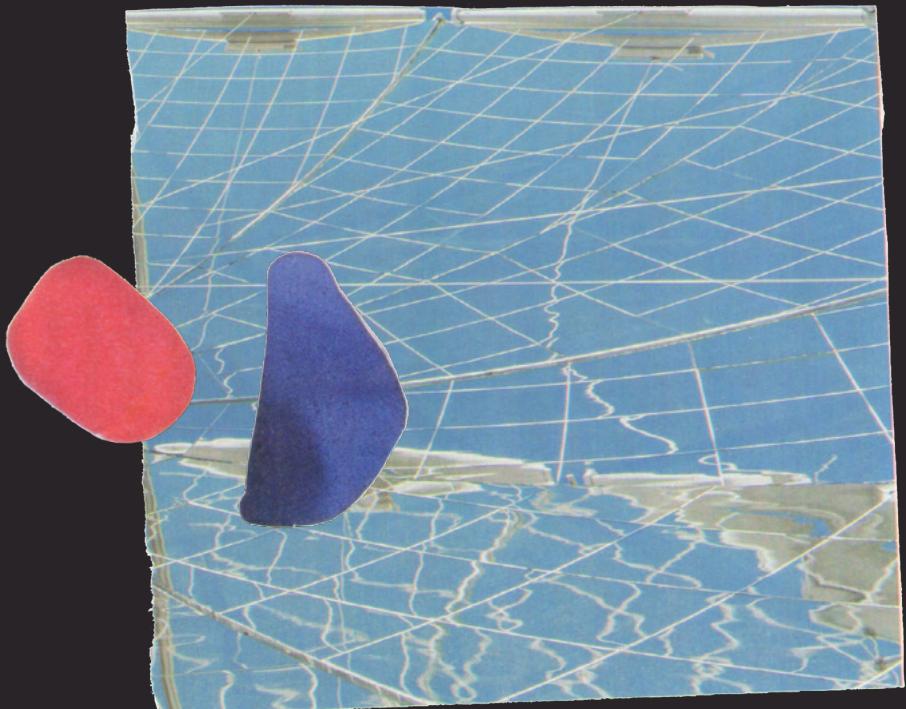
¹² Anneke Smelik, « Art Cinema and Murderous Lesbians » dans Michele Aaron (ed.), *New Queer Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 74-76.

Dans un chapitre portant sur le *New Queer Cinema*, Anneke Smelik décortique plusieurs exemples de ce qu'elle appelle les «murderous lesbians». Ainsi, le meurtre témoignerait d'un désir intense et d'une passion transgressive propres aux lesbiennes. Smelik suggère que, contrairement aux lesbiennes punies par la mort pour leur homosexualité comme dans le trope «bury your gays», les lesbiennes des films du *New Queer Cinema* survivent, et si elles meurent, c'est de leur propre main – comme Bleu – ou parfois encore tuée par l'autre – techniquement encore comme Bleu – dans une quête où leur meurtre représente «the ultimate gesture of love and dedication¹²». Les conditions dans lesquelles se déroule le meurtre/suicide de Bleu permettent de l'interpréter de cette manière. Rouge, forcée d'envoyer la plante empoisonnée à Bleu, risque sa vie pour l'avertir du subterfuge, mais, connaissant Bleu, inscrit tout de même un message d'amour (et de frustration) stéganographié dans les baies empoisonnées. Elle prend aussi soin de rendre belle la plante mortelle : «Elle signe d'amour un objet de mort» (p. 182). C'est ensuite le tour de Bleu de commettre un meurtre, le sien, afin de sauver Rouge. Elle lui explique : «comment pouvais-tu imaginer que ton échec pour m'éliminer aurait d'autre résultat que ta propre mort?» (p. 230). Bleu décide donc de se sacrifier pour épargner Rouge, et parce qu'«être détruite par [Rouge] était plus facile, vraiment, que de vivre avec ce que [Rouge proposait]» (p. 231), soit de vivre l'une sans l'autre pour toujours. Smelik, reprenant les propos de Lacan, affirme que la violence (contre soi, l'autre ou les autres) serait une conséquence presque inévitable de la fusion lesbienne lorsque le couple est menacé de séparation¹³. Si cette observation est loin d'être vraie pour toutes les lesbiennes (fictives ou réelles), les éléments de comparaison utilisés par Bleu précédemment indiquent que la violence, la destruction et le danger ont toujours fait partie de la dynamique du couple ; les lettres elles-mêmes représentent un danger, à la fois dans leur fond («Et cette lettre est un couteau sur ma gorge, si couper est ce que tu cherches» (p. 96)) et dans les formes choisies :

Je t'écrirai par fourmis balle de fusil et guêpes pepsis, par dents de requin et coquilles de pétoncle, par virus et par le sel d'une neuvième vague emplissant tes poumons [...] Rouge, je t'écris par piqûres, mais c'est moi, le véritable moi, qui le fais : éventrée par cet acte, agonisant les tripes à l'air dans la paume de ta main (p. 166-167).

Bref, la destruction et le danger semblent inévitables quand il est question du désir queer dans *Les Oiseaux du temps*. Cependant, comme pour tous les points mentionnés précédemment, il existe toujours une nuance : le désir de l'une agit comme contrepoids à la mort (ou la pulsion de mort) de l'autre, il ne fait pas que la causer. Bleu est menée à sa mort et ressuscitée par la même main.



En conclusion, c'est à travers un rapport complexe au temps, qui transparaît dans la pulsion de mort et dans le rejet du futur par Rouge et Bleu au profit de leur relation, ainsi que dans la non-linéarité du récit et dans les actions rétroactives qui le parsèment, que se manifeste la pensée queer dans *Les Oiseaux du temps*. Cette dernière est également pertinente dans une analyse des rapports entre la mort et le désir queer, qui semblent être intimement liés dans le récit; les circonstances entourant la mort de Bleu et sa résurrection n'ont lieu qu'à cause du désir entre elle et Rouge. Les deux amoureuses représentent un danger l'une pour l'autre, et les preuves d'amour qu'elles se donnent — lettres, absorption — sont empreintes de violence. Enfin, si la présente analyse utilise la pensée queer pour décortiquer des éléments du récit qui se rapportent surtout aux personnages de manière individuelle, elle pourrait être tout aussi utile pour analyser *Les Oiseaux* à une échelle plus globale: le contexte politique de guerre, la réécriture de l'histoire et la désobéissance peuvent tout à fait être critiqués à travers le prisme de la pensée queer. ♦

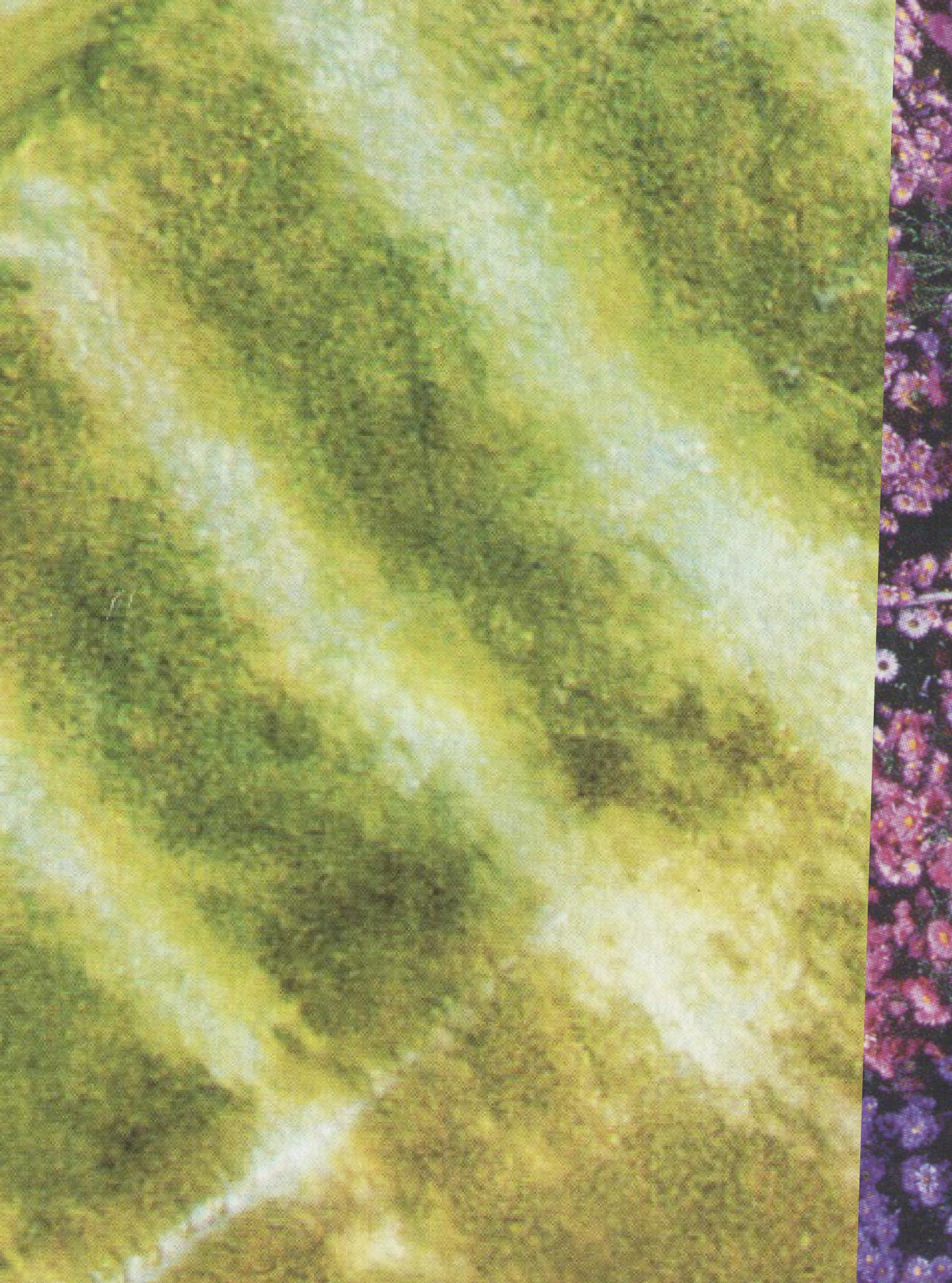
BIBLIOGRAPHIE

- Deutsch, Tansy Ann, «Lesbian Fusion as Potential Space: A Self-in-Relation Perspective», thèse de doctorat, Institute for Graduate Clinical Psychology, Widener University, 1996, 187 f.
- Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, New York, USA: Duke University Press, 2004, 208 p.
- El-Mothar, Amar et Max Gladstone, *Les Oiseaux du temps*, trad. Julien Bétan, New York, Simon & Schuster, 2019, 176 p.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, 224 p.
- Goltz, Dustin, «Queer Temporalities.», *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, 2022.
- Hadley, Kristen M., «Forbidden Pleasures: Queerness and Cannibalism in Film and Television», thèse de doctorat, Université de North Texas, 2023.
- Pearson, Wendy, «Science Fiction and Queer Theory» dans James Edward (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Smelik, Anneke, «Art Cinema and Murderous Lesbians» dans Michele Aaron (ed.), *New Queer Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

Premières lignes se veut un lieu d'apprentissage. Dans cette optique, nous accueillerons tout commentaire achevé à info@revuepremiereslignes.ca avec curiosité et bienveillance. Nous sommes conscient·e·s d'avoir, comme tous·tes, des biais et des angles morts propres à nos réalités, mais souhaitons créer dans cet espace un lieu de coexistence et d'inclusivité.

Premières Lignes souhaite aussi remercier l'association facultaire des étudiant·e·s en arts de l'UQAM (AFÉA), l'association étudiante modulaire des études littéraires de l'UQAM (Aémel) ainsi que l'Alliance pour la santé étudiante au Québec (ASEQ) de leur soutien pour ce projet.







Premières lignes